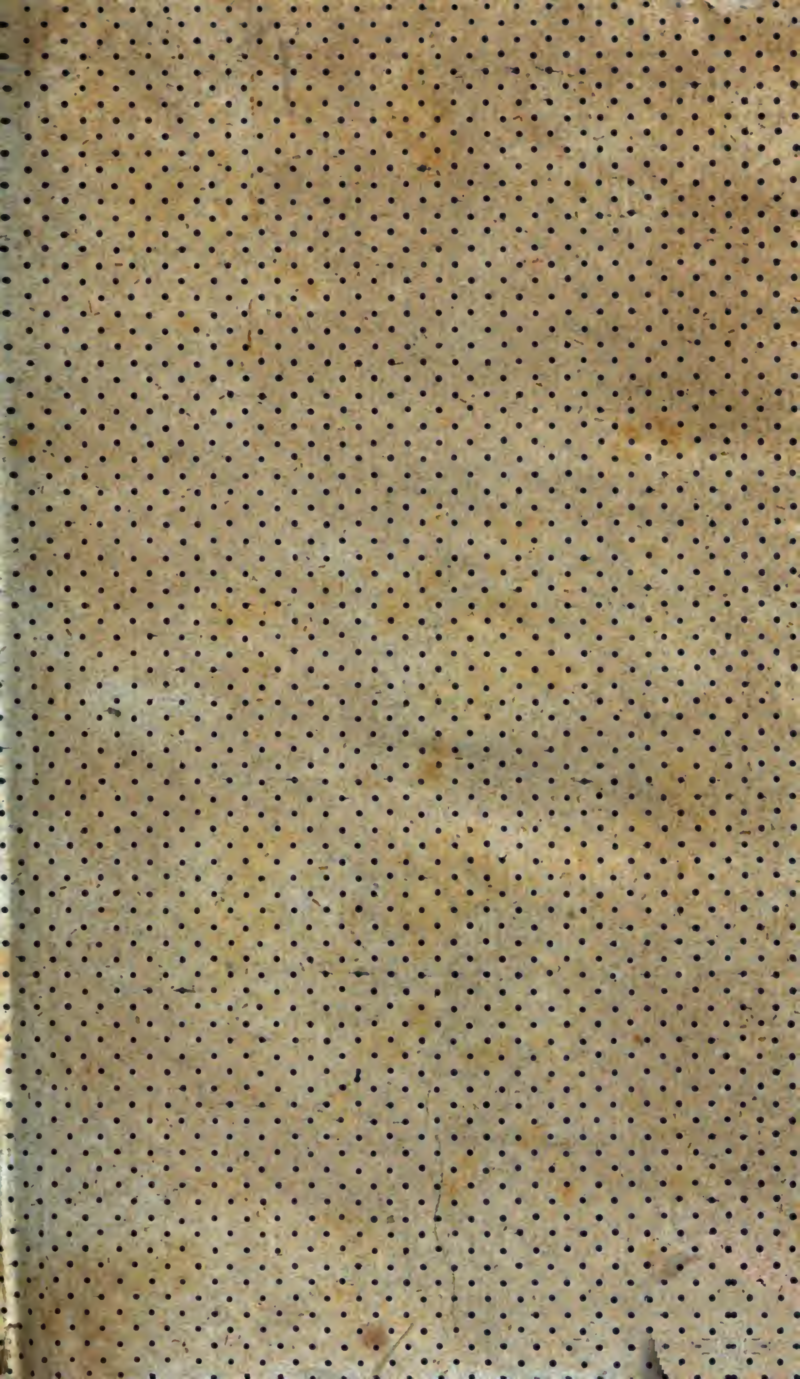
ÜBER DIE HAUPTPERIODEN DER SCHÖNEN KUNST ODER DIE KUNST IM LAUFE DER...

Amadeus Wendt





Ueber die Hauptperioden der schönen Kunst, oder die Kunst im Laufe der Weltgeschichte

dargestellt

von

Amadeus Wendt
Hofrath und Prof. der Philosophie in Göttingen.

Leipzig, 1831.
Verlag von Johann Ambrosius Barth.

Ihren Hoheiten

den durchlauchtigsten Brüdern

Ludwig,

Erbgroßherzog

und

Carl

Prinzen von Hessen

und bei Rhein ꝛc.

in Erinnerung genossener Huld

mit innigster Verehrung

gewidmet

vom

Verfasser.

Vorrede.

Das vorliegende Buch ist aus Vorlesungen entstanden, welche der Verfasser, bei Antritt seines neuen Lehramtes, auf hiesiger Universität, im Sommer des Jahres 1829 hielt. Der Verf. arbeitete nämlich das, was er denselben schriftlich zu Grunde legte, zu dem allgemeinern Zwecke um, gebildeten Lesern aller Classen, welche die Betrachtung der Kunst in welthistorischer Bedeutung interessirt, eine Uebersicht des Ganges, welchen die schöne Kunst im weitern Sinne (mit Einschluß nämlich der Dichtkunst) von ihrem Ursprunge an bis hierher genommen, hiermit in die Hände zu geben, und durch Schilderung ihrer Hauptperioden, — als der Momente der Entwickelung ihrer Idee —, zugleich die Stellung der begabtesten Geister, durch welche sie gewirkt, und die Bedeutung der herrlichsten Denkmäler, in welchen sie sich geäußert hat, insofern dieses eben aus einer solchen Uebersicht hervorspringen kann, andeutend zu bezeichnen. Mit dieser Umarbeitung war der Verf. bis zum Schlusse des Abschnitts von der mittelalterlichen Kunst gelangt, als die hier ausgebrochenen Unruhen die Schließung der Vorlesun-

gen für das lezt verflossene Wintersemester herbeiführten. Dies gab ihm hinlängliche Zeit, die Schilderung der modernen Kunst in größerem Detail auszuführen. Hierdurch ist nun zwar eine Ungleichheit in der Bearbeitung der drei Hauptperioden entstanden; allein der Vf. glaubt, daß das Mehr in Hinsicht der neueren Periode dem größeren Theile der Leser doch keinesweges unwillkommen seyn werde; besonders da die Entwickelung der alten Kunst schon von andern theilweise ausführlicher betrachtet worden ist, als die der neuern, und vornehmlich der bildenden Kunst und Musik, deren Umrisse ich hier nach fleißigen Studien dem Ganzen eingewebt habe; — denn „jeder darf sich wohl seines Fleißes rühmen."

Ueber das zu wenig und zu viel im Einzelnen mögen die Beurtheiler verschiedene Meinungen hegen, wenn sie nur nicht die Schwierigkeit vergessen, welche der erste kunstgeschichtliche Versuch dieser Art nothwendig, überhaupt, und auch in dieser Beziehung, mit sich führt. Einseitige Empiriker können einen solchen Versuch leicht als Erzeugniß anmaßender Oberflächlichkeit ansehen und gegen denselben mit den abgenutzten Phrasen von „Construiren der Geschichte" zu Felde ziehen; diejenigen dagegen, welche sich in der That einseitig dem Construiren hingeben, mögen ihn nicht streng, d. h., nach ihrer Ansicht, formell und schematisch genug finden. Beider Parteien Ansichten sind mir fern. Da es mir aber bei Ausarbeitung

dieses Versuchs, wie die Einleitung besagt, darum zu thun war, die Erscheinungen der Kunstgeschichte in ihren großen Massen von dem Standpuncte der Idee zu überblicken und deren innern Zusammenhang zu begreifen, so glaube ich auch meine wahren Beurtheiler unter denjenigen suchen zu müssen, welche in dem Historischen auch ein philosophisches Element anerkennen, und Vernunft in der Geschichte finden, ohne willkührliche Abstractionen in dieselbe hineinzutragen, Männer, welche mit Umsicht und Kenntniß der kunstgeschichtlichen Erscheinungen auch die Einsicht in das Wesen der Kunst verbinden. Was insbesondere das hier schwierige Verhältniß zwischen der Würdigung des Besondern aus allgemeinen, aber doch aus dem Wesen der Sache sich ergebenden Gesichtspuncten, und zwischen treuer Auffassung dieses Besondern, nach seinem eigenthümlichen Charakter, ferner auch zwischen den geschichtlichen Hauptmomenten und den ihnen untergeordneten Erscheinungen anlangt, so glaube ich in Hinsicht dessen vorzüglich auf billige Beurtheilung Anspruch machen zu dürfen, da Jeder, welcher einen Versuch dieses Umfangs macht, in Gefahr kommen wird, bei Gegenständen, mit welchen er vertrautere Bekanntschaft gemacht hat, länger zu verweilen, in Kreisen aber, wo er minder einheimisch ist, ungenügend zu werden, oder gar durch fremde Führer in Irrthum zu gerathen. Am meisten aber glaube ich der Nachsicht zu bedürfen, wo die Schilderung der Perioden in die Würdigung

des in ihnen hervortretenden Einzelnen übergeht, oder wo ich etwa scheinen könnte, über der Auffassung des Details, welches nicht um seiner selbst willen zu schildern die Aufgabe war, jene allgemeinen Gesichtspuncte aus den Augen verloren zu haben.

Uebersicht des Inhalts.

Aufgabe.

Es ist ein hoher Genuß für den Wanderer, von einem erhabenen Standpunkte den langen Weg zu überschauen, welchen er, um zu einem wichtigen Ziele zu gelangen, bisher zurückgelegt hat, rückwärts zu blicken nach den fernen Punkten, in welchen ihm seine Heimath dämmert, der Gefahren zu denken, denen sein kühner, muthiger Sinn dort in der engen Felsenschlucht, wo drohende Massen sich über ihm thürmten, dort an dem steilen Abhange, unter welchem die Wellen brausend wogten, entgangen ist, die stillen Freuden nachfühlend zu erneuern, die in den lieblichen Thälern, durch die er gezogen, ihm zu Theil wurden — denn in der Erinnerung dieses Wanderns genießt er das Gefühl seiner Thätigkeit, und dessen, was ihm, von der Außenwelt vielfach angeregt, durch ihren Einfluß in der Seele aufgegangen ist. Ein noch höherer Genuß ist es für den gebildeten Geist, den Weg zu überblicken, welchen der Menschengeist in einem Gebiete seiner idealen Thätigkeit durchlaufen hat. Ein solches ist das Gebiet der Kunst; jener nämlich, durch welche der Mensch die Idee des Schönen zu verwirklichen, und wie er in seinem Innersten von dem Leben angeregt worden ist, in anschaulichen Bildern der Welt und des Lebens auszudrücken gesucht hat. Denn das ist das Wesen aller schönen Kunst, daß

in ihr der schöpferische Geist Welt und Leben in Bildern faßt, durch den Abglanz seiner Thätigkeit verklärt, daß er, dem es vergönnt ist, das Ewige zu ahnen und in der Idee zu vernehmen, den verkörperten Anschauungen seines Innern das Gepräge der Idee gibt, so daß sie, mitten in der Natur gleich Denkmalen seiner Thätigkeit aufgestellt, Zeugniß geben von dem Daseyn einer höhern Natur.

Uns nun die Thätigkeit des Menschengeistes in diesem großen und lebensreichen Gebiete durch Erinnerung an die unsterblichen Denkmale derselben erkennen zu lassen, ist die Aufgabe einer Geschichte der Kunst. Eine solche aber ist bis jetzt noch so wenig vorhanden als eine allgemeine Geschichte der Religion und des Rechts, und was man bisher Kunstgeschichte genannt hat, betrifft gleichsam nur einzelne Gegenden jenes umfassenden Gebiets, vornehmlich die der alten Kunst oder auch die Kunst der neuern Zeit, — wie denn das erste und trefflichste Werk, welches unter dem Namen einer Geschichte der Kunst des Alterthums auftrat, nur von der bildenden Kunst der Aegypter, Etrurier, Griechen und Römer handelt. Erst später hat man erkannt, daß bildende Kunst, Poesie und Musik durch ein inneres Band, durch das gemeinsame Wesen schöner Kunst vereinigt sind. Seitdem ist die Bearbeitung der Kunstgeschichte zu einem kaum durch eines Menschen Wissen, Geschmack und Gelehrsamkeit zu lösenden Probleme geworden. Denn zu einem solchen Unternehmen würde nicht nur eine umfassende Einsicht in die Natur aller einzelnen Richtungen der Kunst und der schaffenden Thätigkeit selbst, die sich durch dieselben beurkundet, sondern auch eine gründliche und genaue Kenntniß der wichtigsten Kunstleistungen aller mit originaler Schöpfungskraft wirkenden Völker, welche in der Geschichte aufgetreten sind, nothwendig gefordert; Eigenschaften, welche in dem hierzu erfor-

derlichen Umfange bis jetzt noch kaum vereinigt waren. Zwei Elemente sind es hiernach, durch deren innige Vereinigung erst eine allgemeine Kunstgeschichte sich bilden kann, und welche gegenwärtig, wo jedes noch für sich in seiner Entwickelung begriffen ist, nur erst schwach und unvollkommen zu ihrer Vereinigung hinstreben. Wir wollen das eine das allgemeine oder philosophische Element nennen, weil es das Wesen der Künste und der künstlerischen Thätigkeit betrifft, das andere das besondere oder historische, weil es die wirkliche Erscheinung der Kunst in der Geschichte zum Gegenstand hat. Die Aufgabe einer Kunstgeschichte kann daher nun auch so bestimmt werden, daß jenes Allgemeine dieses Besondere durchbilde und durchdringe, und die Idee der Kunst oder die das Schöne schaffende Thätigkeit im Großen als hindurchgehend durch die Kunstschöpfungen der Völker und sich in ihnen veräußernd und ausbildend erscheine, und so letztere selbst als eine Welt für sich erkannt und dargestellt werden; wozu ein eben so tiefeindringender als umfassender Blick erfordert wird, der den Fortgang der Kunstthätigkeit im Menschengeschlechte zugleich mit dem historischen Zusammenhange unter den Völkern in der Masse der Erscheinungen, die sich hier darbieten, wahrzunehmen und festzuhalten weiß.

Bis es gelingen kann, diese Aufgabe zu lösen, bleibt nichts übrig, als von der einen Seite, d. i. von dem Standpunkte der ästhetischen Idee, aber doch mit Hinsicht auf jene geschichtlichen Erscheinungen die nothwendigen und wesentlichen Schritte, welche der schaffende Kunstgeist, zufolge des Gesetzes seiner freien Entwickelung, thun mußte, zu verfolgen; oder von der andern Seite, d. i. von dem Standpunkte des Gegebenen, die Kunstschöpfungen einzelner Zeiten, oder die historische Entwickelung einzelner Künste mit Hinsicht auf die

in ihnen sich entfaltende Idee des Schönen forschend zu betrachten, und so im letztern Falle zu einer partikulären und speciellen Kunstgeschichte thätig mitzuwirken. Durch solche von beiden Seiten mit Liebe, Fleiß und Einsicht unternommene Arbeiten werden beide sich einander immer mehr annähern, sich immer inniger verbinden und zuletzt in ein einziges organisches Ganzes aufgenommen werden.

Einen Versuch ersterer Art nun sollen diese Vorlesungen enthalten, welche darum auch den Maaßstab, welchen uns die Idee einer eigentlichen Kunstgeschichte vorhält, ausdrücklich ablehnen; weshalb ich auch für sie den besondern Titel wählte, Betrachtungen über die Hauptperioden der schönen Kunst.

Diese Betrachtungen gehen aber, wie bemerkt worden, aus von der Idee der Kunst, welche sie aus der Aesthetik voraussetzen, und suchen von da aus den inneren und geschichtlichen Zusammenhang der Kunsterscheinungen zu begreifen, auf welche sie erläuternd und bestätigend hinweisen, ohne jedoch in eine Beschreibung des Details derselben herabzusteigen. So wie wir es nun überhaupt für einen großen Fortschritt in der wissenschaftlichen Betrachtung der neuesten Zeit zu achten haben, daß Religion, Wissenschaft, Kunst, Staat und Sprache nicht als etwas von Einzelnen willkührlich Erzeugtes, sondern als verschiedene und wesentliche Sphären des einen Menschengeistes angesehen werden, in welche die Thätigkeit des Einzelnen als freies Glied des lebendigen Ganzen eingreift, so möchte ich auch einen wesentlichen Gewinn, welchen die angekündigte Betrachtungsart mit sich führt, darein setzen, daß sie uns auffordert, jene Leistungen der Kunst, die vielleicht manchem von uns bis jetzt mehr als zerstreute Regungen des Geistes, oder doch nur in einem äußern und zufälligen Zusammenhange erschienen sind, nach ihrem innern Zusam-

menhange mit dem ganzen Leben und Wirken unseres Geschlechts zu erkennen. Auch darf man nicht läugnen, daß durch eine solche Betrachtungsart selbst die Ausbildung jener einzelnen Zweige der Kunstgeschichte gefördert werden kann, indem die mittelst historischer Forschungen gewonnenen Resultate über einzelne Denkmale der Kunst durch sie von selbst in jenen größern Zusammenhang eintreten.

Dem Gesagten zufolge haben wir nun zuvörderst an jene Idee der schönen Kunst selbst zu erinnern, durch deren Vermittelung wir die Hauptperioden der schönen Künste erkennen wollen. Denn diese beziehen sich nicht blos auf die schöne Kunst, sie sind vielmehr die mannichfaltigen Stufen in der Entwickelung derselben; das aber, was zu allen Zeiten wirksam gewesen ist in der Kunst, ist nichts anderes als die Idee der Kunst selbst, welche in dem Geiste der Völker ihren Boden hat, und, gleichsam ein unvergänglicher Baum, in allen Menschenaltern neue Blüthen treibt.

Innerer Ursprung und Wesen der schönen Kunst.

Der Geist des Menschen nämlich sieht sich, nach gewöhnlicher Ansicht, in eine Außenwelt gestellt, in welcher rastlos Gestalten wechseln, das Trefflichste und ihm Theuerste seinem Anblicke bald entzogen wird, Anderes ihm fremd und feindselig entgegentritt, Kampf und Streit die Losung zu seyn scheint, Friede und Harmonie nur in einzelnen glücklichen Momenten empfunden wird. Der Mensch kann dieser schwankenden Stellung im Leben nicht entrinnen, wenn er nicht mit dem Ewigen einen Bund schließt und sich auf das zu stützen sucht, was allein durch sich selbst Bestand hat. Darum sagt der gesunde Sinn des Volks: der Mensch soll

sich an Gott halten. Und diese geistige Verbindung des Menschen mit Gott ist eben im ganzen Umfange des Worts Religion, und sie wird in der Sittlichkeit wirksam, indem der Mensch das Gute, das ihm durch seine von Gott stammende Natur zur Aufgabe gemacht ist, in die Zeitreihe seines wirklichen Lebens thätig einzuführen strebt.

Aber auch durch besondere Weisen der Ausbildung geistiger Thätigkeit tritt der Geist mit der Gottheit in Verbindung. Er will nämlich das vollkommene, ewige Seyn auch anschauen und empfinden in der äußern, dem Geiste verwandten Erscheinung. Aber keine äußere Erscheinung umfaßt das vollkommene Seyn; die Welt der Erscheinung ist nur gleichsam ein Wiederschein des weltschaffenden und regierenden Geistes, in ihr ist nicht die Gottheit, aber ein Göttliches, was nur der tiefer schauende Blick in dem Wechsel der Gestalten wahrnimmt. Dieses Göttliche, oder das, wodurch sich die Gottheit als schaffend und regierend in der Welt offenbart, wird in dem Eindrucke der Welt auf das Gemüth von einem Gottbegabten Geiste empfunden, und diese Empfindung des innersten Lebens veräußert in der Kunst. Und insofern dieselbe so für den gewöhnlichen Blick die bedeutungslose Erscheinung gleichsam verklärt und sie in ihrer höhern Beziehung auf das Göttliche, ja selbst als vollkommene Erscheinung darstellt, nennen wir sie selbst schöne Kunst, oder auch schlechthin die Kunst, weil sie ein Höheres zum Gegenstande hat als die beschränkte Brauchbarkeit und die Beziehung auf endliche Zwecke, welche den Werken der mechanischen Kunst ihren Werth geben. — Hiermit ist zugleich ein wesentliches Verhältniß der Kunst zur Religion angedeutet, eine innere Verbindung beider, welche die freie Entwickelung und Selbständigkeit der Kunst so wenig ausschließt, als irgend eine noch so innige Verbindung der Geister in Liebe

und Freundschaft die Selbständigkeit der Verbundenen aufhebt. Daher ist es auch die Religion, von welcher wir alle schöne Kunst der Völker ausgehen sehen, die aber auch da, wo die Kunst selbständig geworden ist und sich mehr an den rohen, von der Vorzeit überlieferten Typus mit sklavischer Frömmigkeit anschließt, noch immer gleichsam der innere, unsichtbare Puls aller wahren Kunst eines Volks ist und im Ganzen bleibt, wenn auch der einzelne Künstler oder Kunstfreund leicht in Gefahr kommt, die einzelnen Erscheinungen der Kunst außer jener geistigen Verbindung mit dem, was sich in ihnen darstellt, zu betrachten und gleichsam abgöttisch zu verehren, wodurch dann das Treiben der Kunst sich in Irreligiosität verliert, während die einzelnen Werke noch häufig eine Stelle im Gebiete der Kunst einnehmen können.

Wie ferner in der Kunst ursprünglich das Gefühl des Göttlichen veräußert, und somit dieses selbst zur anschaulichen Darstellung gebracht wird, so sucht ihre Schwester, die Wissenschaft, welche sich Philosophie nennt, das Göttliche und damit auch die Kunst selbst durch das Denken zum Selbstbewußtseyn zu erheben. Erscheint es dort als Schönes in einem Besondern und durch dasselbe, so wird es hier als Wahres erkannt und tritt von einer besondern Anschauung oder Gestaltung unabhängig in seiner Allgemeinheit in das Bewußtseyn ein. Beide stehen, obgleich die Kunst sich früher entwickelt als die Wissenschaft, und die Gefühle und Anschauungen der Religion zuerst in den anschaulichen Werken der Kunst niedergelegt werden, doch fortan in steter Berührung; — denn sie machen zwei der höchsten Seiten des Lebens aus, welches die Religion in ihrer Fülle unmittelbar trägt und nährt.

Aber auch die Kunst entwickelt sich allmälig; das Schöne tritt in die Kunstgeschichte in verschiedenen, wechselnden

Weisen ein. Man hat aber jene verschiedenen Weisen der Kunst, welche, abgesehen von einer besondern Kunstgattung, in der Kunstgeschichte wahrnehmbar sind und sich vielmehr auf alle Künste erstrecken, auch die Style der Kunst (Kunststyle) im umfassenden Sinne des Worts genannt und sie gewöhnlich auf den Gegensatz des Antiken und Modernen zurückführen wollen, welche Eintheilung oft durch beschränkte, von außen her genommene Vergleichungen, oder nach fremden und einseitigen Gesichtspunkten bestimmt worden ist. Wir aber suchen hier, indem wir von einer Entwickelung der Kunst sprechen, vielmehr eine Eintheilung, welche in der Natur der sich entwickelnden Kunst selbst begründet ist, und wir fragen damit: welche wesentliche Schritte hat im Allgemeinen der Kunstgeist zufolge des Gesetzes seiner freien Entwickelung gethan. Denn alle Entwickelung ist zeitliche Veränderung an einem Wesen nach einem innern Gesetze, durch welche die in der natürlichen Anlage dieses Wesens verschlossenen Elemente als von einander verschieden hervortreten, bis so die erst unentwickelte Einheit zur entwickelten geworden ist; und eine solche Entwickelung ist frei, insofern die sich entwickelnde Thätigkeit um sich und ihren Gegenstand weiß, sich selbst die Richtung gibt und das Gesetz ihrer Natur als ein erkanntes zu befolgen vermag. Da ferner der Kunstgeist nichts anderes als der Menschengeist selbst in einer besondern Weise seiner Erscheinung und Veräußerung ist, so liegt in jener Frage zugleich die andere: wie hat der Geist und Inhalt der Kunst sich mit der Entwickelung des Geistes in der Menschheit überhaupt verändert?

Wie jedoch in jeder neuen Gestaltung immer die Natur des Wesens, an welchem wir diese Verwandlungen wahrnehmen, sich ungetheilt darstellt, so werden die Stufen, welche der Menschengeist in der Kunst durchlaufen hat, und welche zeitlich bestimmt als Perioden, d. i. Zeitabschnitte, in der Geschichte

der Kunst erscheinen, sich nur durch ein successives Hervortreten und Vorherrschen irgend eines Elements, unbeschadet der Ungetheiltheit des Ganzen, sich auszeichnen und von einander unterscheiden können. Wie ferner in der Geschichte überhaupt, so ist es auch in der Geschichte der Kunst nicht sowohl eine einzelne Begebenheit, welche den Anfang einer Periode bestimmt und dem bestimmten Zeitalter seine Gestalt gibt — was man gewöhnlich die Epochemachende Begebenheit, oder selbst Epoche nennt, — sondern es ist vielmehr umgekehrt der Charakter einer neuen Periode, welcher durch ein bedeutendes Ereigniß sich ankündigt und bezeichnet wird, — und in dieser Beziehung kann man eben sowohl von den bedeutendsten Epochen, als von den Perioden der Kunst sprechen, denn mit dem Zeitabschnitte wird auch der Zeiteinschnitt oder Zeitpunkt gesetzt, und umgekehrt, — nur daß dieser nicht als etwas nach Maaß und Zahl Bestimmbares angesehen werden muß, indem der neue Zustand, welchen eine Periode enthält, zugleich durch Ausbildung des frühern sein Daseyn empfängt.

Kehren wir nun zurück zu unserer Aufgabe, die Perioden der Kunst nach dem Begriffe der schönen Kunst im Allgemeinen zu bezeichnen. Ist nun die schöne Kunst die freie Darstellung des Schönen, die als Thätigkeit betrachtet die vollkommene Einheit von Idee und Form, oder den Ausdruck des Idealen durch die anschauliche Form zur Aufgabe hat, so sind die Grundelemente aller schönen Kunst Idee und Form, oder mit andern Worten das Darzustellende und das, wodurch es dargestellt wird. Das Darzustellende ist nämlich im Allgemeinen das Ideale oder Geistige und kann in Beziehung auf den Künstler, der es darstellt, so wie in Hinsicht des Kunstfreundes, der es in und durch die Erscheinung erkennt, auch das Innere genannt werden; das, wodurch das Ideale dargestellt wird, ist im Allgemeinen die wahrnehmbare Erscheinung, oder die

Form, welche in jener Beziehung auch das Aeußere genannt werden kann. Die Darstellung ist aber die anschauliche Art und Weise, wie jenes in die äußere Erscheinung hineingebildet worden, oder wie der Künstler das Innere auszusprechen gesucht hat. Wie nun das Innere des Menschengeistes bereits gebildet ist, so wird auch seine Darstellung beschaffen seyn. Die Perioden der Kunst und die damit zusammenhängenden Kunststyle werden hiernach als verschiedene Arten jener Einheit und Stufen in der Ausbildung jenes Verhältnisses erscheinen, welches die Kunst zwischen dem Innern und Aeußern hervorbringen soll, die sich, dem Obigen zufolge, durch Hervortreten und eigenthümliche Modifikation jener Grundelemente charakterisiren. Indem nun einerseits jene Freiheit der Entwickelung die Möglichkeit des Rückschreitens im Einzelnen oder des Stehenbleibens auf erreichter Stufe nicht ausschließt, kann andererseits das im Ganzen erfolgende Fortschreiten von niedern zu höhern Stufen in der Kunst theils als ein intensives, theils als extensives betrachtet werden. Jenes würde in eine Steigerung des Bewußtseyns gesetzt werden können, mit welcher die künstlerische Thätigkeit schafft; dieses in eine immer reichere Entwickelung der dadurch erzeugten Kunstformen, die, von einfachen Gegensätzen beginnend, immer mehrere in sich aufnehmen und wiederum aus sich entwickeln.

Zunächst muß es nun eine Kunstperiode geben, in welcher die Idee, die in der Kunst sich veräußert, noch eine unbestimmte ist. Zuerst nämlich findet sich der Geist noch gleichsam überwältigt von der Anschauung der Natur, deren Eindruck er, ein Höheres in ihr ahnend, in seinen Werken wiederzugeben strebt; daher der Ausdruck selbst noch ein ungemessener, unbestimmter ist. Man kann sie, da hier die Einheit zwischen Idee und Form, in welcher die Vollendung der

Kunst besteht, und welche die harmonische Ausbildung beider voraussetzt, noch nicht erreicht wird, auch als Einleitungsperiode der Kunst bezeichnen. — Dann aber entfaltet sich mit weiter fortschreitender Ausbildung das Ideale zu größter Klarheit und tritt somit auch als Bestimmtes in die äußere Erscheinung ein, in welcher es seinen vollkommen angemessenen klaren Ausdruck findet. Der Geist hat sich gesammelt von dem betäubenden und das Bewußtseyn überwältigenden Eindrucke, er findet nach außen strebend in der bestimmten Gestalt sein Gegenbild, in welchem er sich ganz verkörpert.

Um diese Periode noch genauer zu bezeichnen, so könnten wir sie vorläufig diejenige Periode nennen, in welcher das Ideal der Kunst sich vornehmlich in den festen bestimmten Gestalten des Außenlebens vollendet hat, oder mit kürzern Worten: die Periode der vorherrschenden Vergötterung des Geistigen; auch wohl in der Schulsprache die Periode des vorherrschenden Realismus in der Kunst genannt. Kehrt nun der nach außen strebende Geist in sich selbst zurück, so nimmt auch die Kunst diese Richtung an; sie nimmt das Leibliche in das Geistige auf und vergeistigt das Körperliche. Der Geist erhebt sich wiederum über das Leben der Natur, es erweitert sich die Idee zum Begriffe des ewigen Geistes, der in Natur und Menschenwelt sich beurkundet, und es erscheinen nun die Formen, in welchen der Geist darstellt, als Gestalten und Veränderungen seines innern Lebens, und die Kunst vorherrschend als fortgehende Offenbarung dieser innern Welt. Es ist dieß daher die Periode, in welcher die Vergeistigung des äußern Lebens vorherrschend wahrnehmbar ist. Dort ist das Geistige gleichsam ganz in die äußere Form ein- und übergegangen; hier geht es wieder über die Form hinaus und gibt sich thätig hindurchgehend durch die Veränderungen der Erscheinung als seinen Zeichen

wirksam kund. Sollte es noch eine Periode der Kunst geben, so müßte sie gedacht werden als eine solche, in welcher jene beiden Richtungen, die nämlich der Verkörperung und der Vergeistigung, im steten freien Wechsel sich verbinden, und der Kunstgeist allen Stoff, den früher die Kunst bearbeitet, im Lichte eines höhern Selbstbewußtseyns erneuernd umbildete, — eine Periode, in welcher die Kunst offenbar in die Wissenschaft übergehen und sich verlieren würde. Hiermit leuchtet zugleich noch mehr ein, wie die Bildungsperioden der Kunst mit den Bildungsperioden der Menschheit überhaupt zusammenhängen. Denn der Theil ist bestimmt durch das Ganze, und die Geschichte der Kunst wird umfaßt von der Geschichte der Menschheit, nur daß die Entwickelung der Kunst erst mit derjenigen Periode der geistigen Entwickelung der Menschheit beginnen kann, in welcher ein Kunstvermögen von der natürlichen Thätigkeit sich abzusondern, so wie von Wissenschaft und Religion zu unterscheiden anfängt.

Lassen Sie uns nun sehen, was wir in der geschichtlichen Erfahrung zur Bestätigung dieser allgemeinen Bestimmungen vorfinden. Zuerst zieht unsere Aufmerksamkeit auf sich die seit dem freien Wiederaufleben der Wissenschaften und Künste in Europa bewunderte und ihrer Vortrefflichkeit wegen mit dem Namen des Classischen bezeichnete Kunst. Wie diese mit dem Geiste der Hellenen, welche sie geschaffen, und ihren anthropomorphischen Polytheismus in inniger Verbindung steht; so stellt sich unserer Betrachtung bei den neuern Völkern im westlichen Europa, vorzüglich den germanischen, eine neue Kunst entgegen, welche mit der erhabenen, idealen Weltanschauung, welche das Christenthum erzeugte und förderte, im lebendigen Zusammenhange steht, und die man oft mit dem Namen der modernen Kunst in einem weitern

Sinne bezeichnet hat. Aber mit diesen beiden ausgebildeten Gestalten der Kunst, welche uns das Abendland in der ältern und neuern Zeit aufzuweisen hat, tritt die Kunst selbst nicht zuerst in die Welt ein. Denn wie, der Sage nach, bei Bildung eines Weltkörpers, aus dem Schooße der Natur erst unvollendete Gestalten hervorgehen, bevor die vollkommneren Gestalten der lebendigen Geschöpfe sich zeigen, und die Natur für diese erst den Boden zu bereiten scheint, auf welchem sie dann freier leben und wirken sollen, so ging auch der classischen Kunstwelt eine Periode vorher, in welcher der schöpferische Geist des Menschen den großen Eindruck der ihn umgebenden Natur in gewaltigen und kolossalen Werken wiederzugeben suchte. Und wie die Gegenwart und die nähere Vergangenheit erst erkannt seyn mußte, bevor die Naturforschung ihren Blick auf die Erzeugnisse einer sogenannten Urwelt richten konnte, so ist auch jene Einleitungsperiode der Kunst, die wir daher auch die Periode der vorgriechischen Kunst nennen dürfen, früher fast übersehen, erst später in den Kreis der betrachtenden Kunstgeschichte aufgenommen worden.

Hiermit nun haben wir die drei bedeutendsten Perioden der Kunst, welche wir oben zufolge der Idee der Kunst als nothwendig gesetzt haben, im Allgemeinen historisch bezeichnet, nämlich die Periode der vorgriechischen Kunst, die Periode der classischen oder griechischrömischen Kunst, endlich die Periode der modernen oder germanischen Kunst, oder die Kunst der neueuropäischen christlichen Völker, für welche das nordische Heidenthum eine ähnliche Einleitung bildet, wie für die griechische Kunst die vorgriechische Welt. Daß nun diese, in der geschichtlichen Erfahrung vorgefundenen, Perioden der Kunst den oben geforderten vollkommen entsprechen, soll die spätere Schilderung genauer darzustellen suchen.

Hier nun finde ich es zweckmäßig, von dem, was wir

oben über das Verhältniß der Kunstperioden zu dem Wesen der Kunst gesagt haben, sogleich einige Anwendung zu machen, bevor wir zur genauern Schilderung dieser Perioden selbst fortgehen. Wenn wir nämlich jeder der zwei Hauptperioden der Kunstentwickelung, zu welchen die vorgriechische Kunst als Einleitungsperiode hinzutritt, einen bestimmtern Charakter beilegen, durch welchen sie sich von einander unterscheiden, und den Grund davon im Allgemeinen in eine Veränderung des Verhältnisses der in der Kunst überhaupt wesentlichen Elemente, der Idee und Form, setzen, vermöge deren nach Beschaffenheit der sich ausbildenden Ideale das eine oder andere Element vorzuwalten und das andere zu bestimmen scheint, so daß wir in dem Classischen im Allgemeinen das völlige Eingehen des Idealen in die Gestaltenwelt, somit ein Vorwalten der sichtbaren Naturform, in dem Modernen ein Vorwalten der Freiheit und der Form der Innenwelt, den Geist aber als über den wechselnden Gestalten schwebend und in dem Veränderlichen, ja in den Bildern und Gestalten selbst wahrzunehmen glauben, so wollen wir dieses keinesweges so verstanden oder vielmehr mißverstanden wissen, als ob damit eine Scheidewand gesetzt würde, durch welche dort das Ideal, hier die Naturform ausgeschlossen würde, sondern wir zeigen damit nur an, daß das Ideal, welches den Kunstgeist in den verschiedenen Perioden seiner Entwickelung begeistert, ein anderes geworden und sich bald mehr als Naturideal in der festen Erscheinung, bald mehr als Freiheitsideal in den wandelnden Erscheinungen der Gemüthswelt geoffenbart habe. Auch kann damit ferner der Einfluß der Nationalcharaktere keineswegs ausgeschlossen seyn, welcher vielmehr die nähere Bestimmung jenes noch abstract aufgefaßten Gegensatzes ausmachen wird.

Ueber die

Periode der vorgriechischen Kunst.

Nach dieser Eintheilung lassen Sie uns nun die Hauptperioden der Kunst selbst näher bezeichnen und sie nach ihren Hauptmomenten schildern. Wir werden sonach zunächst auf jene Einleitungsperiode unsere Blicke zu wenden haben.

Die Kunst, von welcher wir hier sprechen, kann sich nur dann zeigen, wenn der Geist das Bedürfniß empfindet, sein Inneres gegenständlich zu machen, und was die Anschauung der Natur in ihm erregt hat, in äußern Werken auszusprechen. Hiermit sondert sich der Geist zuerst bewußtlos von der Natur ab; denn obgleich sie zuerst auf ihn einwirkte, so ist er doch bei dieser Einwirkung nicht leidend geblieben; und sind es auch zunächst Naturstoffe, durch welche er sich mittheilt, so gnügen sie ihm doch nicht mehr, wie sie sind, er muß sie bearbeiten und gestalten, damit sie sein Inneres auszusprechen geeignet sind. Dieses setzt, wenn auch die ersten Hervorbringungen seiner Kunst sich von den rohesten Gestaltungen der Natur im Aeußern noch wenig unterscheiden werden, eine durch längere Uebung gewonnene mechanische Fertigkeit, Naturstoffe zu bearbeiten, voraus. Diese Fertigkeit sich zu erwerben, forderte zunächst das natürliche Lebensbedürfniß auf. Die mechanische Kunst geht so in gewisser Hinsicht der schönen Kunst voraus; aber erst wenn das Naturbedürfniß Befriedigungsmittel gefunden hat, kann ein höheres, geistiges Bedürfniß Platz gewinnen, aus welchem die schöne Kunst hervorgeht. Dieses höhere geistige Bedürfniß ist vor allen das religiöse, nach dem Himmel

gerichtete; ihm folgt das Gefühl weltlicher Erhebung, welches sich durch das Streben kund thut, die wesentlichen Verhältnisse des menschlichen Lebens in ihrer idealen Bedeutung zu ergreifen und anschaulich darzustellen. Die Ahnungen und Gefühle des Göttlichen, ihre Verehrung eines übermenschlichen Wesens auszusprechen, stellten die Völker Werke auf, welche sich einerseits der Natur anschlossen, anderseits aber die Erhebung des Geistes über die Naturanschauung aussprechen und verewigen sollten. Dann aber war es die Lust, so wie der Uebermuth der Herrschaft, der Preis der königlichen Majestät, das Verdienst der Helden und Weisen, die ausgezeichnete Manneskraft, der weit verbreitete Kriegsruhm, was der Kunstgeist verherrlichte. Weit entfernt daher, daß die Kunst von bloßer Naturnachahmung oder Wiederholung der Naturerscheinungen und äußerer Lebensverhältnisse ausgegangen wäre, so tritt vielmehr erst mit der Erhebung über diese die schöne Kunst als solche auf, und jene Unbeholfenheit der ersten Werke, aus welchen man oft auf eine mißlungene Nachahmung der Naturerscheinungen geschlossen hat, darf uns um so weniger täuschen über ihr Verhältniß zur Natur; da, was wir Unbeholfenheit in der frühern Periode der Kunst eines Volks nennen, häufig schon Folge eines festgesetzten, oft geheiligten Typus ist, durch welchen man das Dargestellte von den gewohnten Gestalten der Natur, das Geheiligte von dem Profanen absondert und darin einer herrschenden Bedeutung folgt. Im Gegentheile ist die eigentliche Naturnachahmung, d. i. die Darstellung und Abspiegelung der einzelnen Naturerscheinungen in ihrer Individualität, gerade erst das Geschäft einer spätern Zeit und setzt eine schon vervollkommnete Mechanik voraus, die sich darin am meisten zeigen kann, so daß sich in dieser Art der Nachahmung schon der Uebergang aus der Poesie der Kunst in die Prosa des täglichen

Lebens kund thut. Dieß bemerken wir zwar zunächst in Beziehung auf die Einleitungsperiode der Kunst überhaupt, allein es kann auch insbesondere wieder für die erste Stufe der Kunstausübung jedes einzelnen Volkes gelten. Und man berufe sich nicht immer auf die Auctorität des großen, oft mißverstandenen Aristoteles, um die Nachahmung der Natur als das Wesen der Kunst darzustellen; man erwäge vielmehr, was dieser scharfsinnige Betrachter der Natur und der Menschenwelt in einer fast unbeachteten Stelle seiner Physik von der Kunst im weitesten Sinne ausspricht *): die Kunst vollendet theils, was die Natur nicht zu vollbringen vermag, theils ahmt sie dieselbe nach. Das Erstere nur gilt von der schönen Kunst, und die Vollendung besteht darin, daß die schöne Kunst das von Menschen gedachte Ideal durch Naturformen darstellt.

Wo und wann nun sehen wir diese Kunst in die Welt eintreten? So wie wir die Einleitung zu aller menschlichen Entwickelung auf diesem Erdballe in dem Morgenlande finden, weshalb dieses auch gemeinhin „die Wiege des menschlichen Geschlechts" und der menschlichen Cultur genannt worden ist, so sehen wir auch die Kunst ihre ersten Entwürfe und Werke im Oriente aufstellen, unter welcher Benennung wir vorzugsweise die Länder Asiens verstehen. — Hier verbreitet sich die erste Cultur; und von hier aus wandert sie, wie das Menschengeschlecht sich selbst verbreitet, immer weiter nach Westen fort, bis in dem Abendlande eine neue Cultur emporsteigt. Man könnte jene Einleitungsperiode daher wohl auch, weil in ihr die Cultur des Orients vorherrschend ist, die altorientalische nennen, ohne die ägyptische Kunst von ihr auszuschließen.

Schwieriger ist, und nur im Allgemeinen, das Wann, oder der Anfang dieser Periode, und damit der Kunst selbst,

*) II, 8.

zu bestimmen, da so viele Werke der ältesten Kunst untergegangen sind, und ihre schwer zugänglichen Ueberreste einer festen Zeitbestimmung sich noch meistens entziehen, von der andern Seite aber die Sagengeschichte der asiatischen Völker ihrer Cultur einen alle bestimmte Zeitrechnung übersteigenden Ursprung beilegt. Nur das können wir den obigen Grundsätzen gemäß über den Anfang der Kunst im Oriente mit Sicherheit behaupten, daß demselben ein Zustand unentwickelter Thätigkeit vorhergegangen ist, in welchem der Mensch die Gottheit noch nicht in besonderen Erscheinungen auffaßte, noch ihr an besondern Orten göttliche Ehre erwies, sondern sich dem religiösen Eindrucke, welchen die Natur in ihrer Gesammtheit auf ihn machte, ungetheilt hingab, von der Hand Gottes selbst ins Leben geleitet, durch sie seine Offenbarung empfing, und ihn blos in seinem Herzen trug. Denn weder Thierheit noch eine vollkommen menschliche Ausbildung, weder rohen Fetischmus noch reinen ausgebildeten Monotheismus dürfen wir auf jener ersten Stufe der Menschheit voraussetzen. Was dem Erwachen des Menschen auf diesem Erdballe am nächsten steht, das spricht auch mit einer wunderbaren Einfalt das Gemüth an; so die ersten Traditionen der biblischen Urkunde über die Weltschöpfung und das Leben der ersten Menschen und so Manches in den heiligen Büchern anderer orientalischen Völker, was die Spur des höchsten Alterthums verräth.

Sagten wir nun oben, daß es das religiöse Bedürfniß zunächst seyn werde, welches sich in den ersten Aeußerungen der Kunst unter den Völkern befriedige, so finden wir im Morgenlande, und dieß ist ein eigenthümlicher Zug des Altorientalischen, Kunst und Wissen so sehr mit Religion verschmolzen, oder vermischt, daß es hier noch nicht zur Absonderung und zur selbständigen, völlig freien Ausbildung der Kunst kommt. Vielmehr erscheint diese hier weit mehr als anderwärts,

gebunden an die Gegenstände der religiösen Verehrung, so wie in der Art ihrer Darstellung an die geheiligte Tradition und den alten Brauch, was sie natürlich in ihrer freien Entwickelung hindern mußte. Nun hat man Asien vorzugsweise das Land der Religionen genannt, weil aus diesem Welttheile die wichtigsten der ältern, so wie die noch bestehenden Hauptreligionen hervorgegangen sind. Hier ferner erlangt das Religiöse in Gefühl und Phantasie eine solche Macht, daß es, selbst ausartend, in der angestrengtesten Beschauung und Fixirung des Göttlichen, in schwärmerischer Absonderung von der Welt, wie im fanatischen Streite und den blutigsten Religionskämpfen sich zu Tage legte.

Zwei Gestalten der Religion aber sind es, die wir, nachdem die Menschheit sich in Völker theilte und von dem paradiesischen Hochlande Mittelasiens, welches man jetzt fast allgemein für den ältesten Menschenaufenthalt auf unserer Erde hält, nach verschiedenen Seiten hin zerstreute, in dem Orient erscheinen und im Verlaufe dieser ersten Periode der menschlichen Cultur sich immer bestimmter entwickeln und kräftiger entgegentreten sehen. Auf der einen Seite nämlich der Naturdienst, welcher die Verehrung des Göttlichen an jene großen Erscheinungen der Natur anknüpfte, welche den auf die Mannichfaltigkeit der Dinge gerichteten Blick vor Allem auf sich ziehen, insbesondere nämlich das ausgespannte Himmelszelt mit seinen unzähligen Lichtern, und die gewaltigen Gestalten und Veränderungen auf der Oberfläche der Erde. Auf der andern Seite erscheint die Form der Religion, in welcher jene ursprüngliche Offenbarung des Einen festgehalten wird, und die sich fortwährend gegen das Eindringen der sie umgebenden Naturvergötterung zu wehren scheint. Dort ein in mannichfaltige Culte zerfallendes orientalisches Heidenthum, oder eine polytheistische Naturreligion;

hier ein Monotheismus, der sich in der Offenbarungsreligion der Hebräer einzig darstellt. Beide Formen der Religion mußten sich auch in Hinsicht der Kunst verschieden äußern. Wie nämlich dort die untergeordnete Mannichfaltigkeit der sinnlichen Erscheinungen vergöttert wird, so drückt auch die Kunst die religiösen Anschauungen durch mannichfaltigere Bilder aus; eine Offenbarungsreligion dagegen, die eine über alle Naturerscheinung hinausgehende Einheit, welche nur in der unsichtbaren Region des Geistes ihr Ebenbild findet, als das Höchste setzt, kann auch die Mannichfaltigkeit sinnlicher Bilder nicht angemessen finden, das Höchste zu bezeichnen, und kann sie nur als Untergeordnetes auf dasselbe beziehen.

Doch nicht die Kunst allein ist es, welche wir fortdauernd in größter Abhängigkeit von der Religion finden; im Oriente ist überhaupt das Religiöse mit dem Weltlichen mehr verschmolzen als in dem Occidente. Daher in dem polytheistischen Oriente, z. B. bei den Persern, das Verhältniß der Götter dem prachtvollen Hofstaate der Könige gleicht, der Thron der Könige die Gestalt des Himmels selbst annimmt, die Götter als Könige des Himmels, die Könige als Götter auf Erden gepriesen werden; wogegen in dem monotheistischen Oriente der einige Gott als Herr und König seines Volks, das Volk ihm dienstbar erscheint. Daher ferner im ganzen Morgenlande selbst die bürgerlichen Gesetze und Sitten als unverbrüchliche göttliche Verordnungen aufgestellt und beobachtet werden, und Priester vermittelnd zwischen Himmel und Erde treten, von denen hier alle Cultur ausgeht; — man denke hierbei an die Braminen, Magier, Leviten. Ferner ist hier das Verhältniß der Familie und des Privatlebens abhängig von dem Principe der Herrschaft. Der Despotismus hat seinen vornehmsten Sitz im Oriente; ein Bürgerthum war ihm von jeher unbekannt. Und wie der

Herrscher der unbedingte Herr, so ist der Mann der Herr des Weibes und Despot im Hause, und die Polygamie steht mit dem Despotismus in enger Verbindung. In aller Cultur des Orients zeigt sich ferner ein Streben nach dem Steten und Beharrlichen, weshalb wir dort in den Formen des Privatlebens und des Staats oft in Jahrtausenden nur geringe Veränderungen wahrnehmen. Als das äußerste Beispiel solcher Stabilität sind die Chinesen bekannt. Und dieser Umstand macht es uns auch möglich, die entfernt liegende Vergangenheit des Orients weit besser und leichter aus seiner Gegenwart zu verstehen, als dieß mit der Geschichte des Occidents der Fall seyn muß; zugleich geht daraus für die Betrachtung der Kunst des Orients die Folge hervor, daß, weil die Geistesbildung des Morgenlandes im Ganzen sich immer mehr gleich geblieben ist und sich minder frei entwickelt hat als die des Abendlandes, dessen Cultur vielmehr als die reichere und selbständigere Entwickelung der in dem Oriente zerstreuten Keime des geistigen Lebens angesehen werden kann, dasjenige, was von der altorientalischen Kunst gilt, auch mehr oder weniger von der neuorientalischen gelten kann, nur daß die aus der Vorzeit überlieferte Cultur nach der Verschiedenheit der Völker und durch den vielseitigen Verkehr der Nationen in der neuern Zeit auf mannichfaltige Weise modificirt erscheinen muß.

Mit dem, was wir hier über den Charakter der orientalischen Völker der Erfahrung gemäß bemerkt haben, stimmt vollkommen überein, was wir über die erste oder Einleitungs-Periode der Kunstbildung aus allgemeiner Reflexion über den nothwendigen Ausgangspunkt in der Entwickelung der Kunst oben bemerkten. Denn wir finden im Oriente den Geist noch in seiner bewußtlosen Einheit mit der Natur, versenkt in ihr Anschauen, befangen in derselben, beherrscht von ihren Ein-

drücken. Der Geist schaut daher das Göttliche mehr in dem Kreise der allgemeinen Natur, und erst im Occidente wird der Geist vollkommen frei und stellt sich der Natur betrachtend gegenüber. In der ersten Periode der Kunstbildung aber sehen wir, wie früher bemerkt worden, den Menschen noch überwältigt von dem Anschauen der Natur, deren Eindruck er in seinen Werken wiederzugeben strebt; der Geist, noch unfrei, ahnt noch mehr, als sich den Sinnen darbietet, und das unbegränzte, dunkle Gefühl drückt sich in seinen maaßlosen, räthselhaften Werken aus. Sich losreißend von dem blinden Staunen, welches die Wunder der Natur in ihm erregten, schafft er selbst Staunenerregendes, und eine das sinnliche Maaß übersteigende Größe ist der Triumph, den er in der Bewältigung der Naturstoffe sucht, sinnliche Pracht das Erzeugniß der glühenden Phantasie. Und dieses Streben nach äußerer Größe bis zum Maaßlosen, Ungeheuren und Uebertriebenen, nach Pracht und Mannichfaltigkeit bis zur Ueberladung ist mit dem orientalischen Charakter überhaupt eins, und hat sich in den kolossalen Bauwerken des Orients, wie in dem Hyperbolischen seiner Dichtungen gezeigt. Mit dieser Herrschaft des Maaßlosen, Ungeheuern steht im genauesten und nothwendigsten Zusammenhange die Unbestimmtheit und Zweideutigkeit der Form, in welcher das Innere zur Darstellung kommt, und das Uebergewicht der Bedeutung über die Form. Letzteres fällt mit dem, was wir oben als Grundzug dieser Periode angegeben haben, zusammen. Auch hat man es häufig den symbolischen Charakter der orientalischen Kunst genannt, obgleich es nur eine Art des Symbolischen ausmacht, welches hier vorherrschend ist. Aber dies bestimmt uns, etwas ausführlicher über das Symbolische überhaupt zu sprechen.

Ueber das Symbolische überhaupt.

Zuerst ist klar, daß der Begriff des Symbolischen überhaupt die Weise der Mittheilung und Darstellung angeht. Der Mensch will das, was sich in seinem Geiste regt, wovon sein Herz voll ist, sich gegenständlich machen und andern mittheilen. Wollte man nun Zeichen Symbol im weitern Sinne nennen, dann würde alle Mittheilung und Darstellung symbolisch seyn. Aber wir unterscheiden zwei Arten der Mittheilung und Darstellung; nämlich: Darstellung durch anschauliche, d. i. von sinnlichen Gegenständen entlehnte, Zeichen der Vorstellung, und Darstellung durch die eigentlichen und allgemeinen Zeichen der Vorstellungen, d. i. durch Worte. Beide Arten der Darstellung können sich an die Anschauung wenden, die erste unmittelbar, indem sie das Innere durch ein Aeußeres der Anschauung und Einbildungskraft nahe bringt; die durch Sprache aber mittelbar, indem sie sich derjenigen Worte bedient, welche durch Bilder Begriffe hervorrufen. Der Gebrauch anschaulicher und eigenthümlicher Zeichen der Vorstellungen für die Anschauung ist der Kunst wesentlich. Insofern nun die Erscheinungen, welche die Kunst aufstellt, oder die Bilder, welche die Zeichen der Dichtkunst in uns hervorrufen, zugleich etwas Ideales bezeichnen, kann die Kunst schon überhaupt in einem engern Sinne symbolisch genannt werden; da hingegen die symbolische Darstellung der Wissenschaft unangemessen ist und in dem Gebiete der Wissenschaft nur einen Uebergang von der unvollkommnen und unbestimmten zur bestimmteren Auffassung bezeichnet, oder als Erläuterungsmittel dient — denn die Wissenschaft fordert eine Darstellung für das verständige und vernünftige Denken. Da aber der menschliche Geist sich aus sinnlicher Anschauung um Denken erhebt, so erscheint auch der sinnliche Ausdruck

früher als der eigentliche, selbst in dem Gebiete der Wissenschaft. Einen noch bestimmteren Begriff der symbolischen Darstellung finden wir aber, wenn wir die erste Stufe der Veranschaulichung selbst betrachten. Die Veranschaulichung steht nämlich auf ihrer ersten und niedrigsten Stufe, so lange die Anschauung oder das Bild, welches sie uns darbietet, auf die Idee nur hindeutet — nicht diese selbst enthält und von ihr gleichsam durchdrungen ist. Im Symbole in dieser Bedeutung tritt etwas Allgemeines und ein Besonderes wie von außen zusammen, sie werden gleichsam, wie der griechische Name selbst andeutet, zusammengebracht; ja die in Hälften getheilten Täfelchen, welche den Namen Symbole führten, waren selbst ein Symbol; denn sie bezeichneten die Verbindung des Getrennten durch die Gastfreundschaft. Aber beide, das Allgemeine und das Besondere, verhalten sich hier nicht unmittelbar wie Gattung und die ihr untergeordnete Art oder Individuum, sondern nur wie verwandte und ähnliche Vorstellungen. Dieß eine ist hier das Bild, das von der Anschauung Entlehnte; das andere der Sinn, der in dieses Bild gelegt wird. Werden beide in eins verbunden gedacht oder zusammengesetzt, so entsteht das Sinnbild, welches eben in Hinsicht seiner Anschaulichkeit und dadurch, daß es von dem sinnlichen Gegenstande entnommen ist, von den allgemeinen Zeichen, dergleichen an sich auch die Worte sind, verschieden ist. Ferner ist das Allgemeine der Ausgangspunkt, da der Zweck des Symbols ist, dasselbe auszudrücken. Der sinnliche Gegenstand gilt im Symbole nur durch ein Uebersinnliches, das mit ihm verknüpft wird. Weil es nun hier vorzüglich auf die Bedeutung ankommt, welche der anschaulichen Form gegeben wird, und sie das, was sie ausdrücken soll, nicht unmittelbar durch ihre Gestalt ausspricht, so erklärt sich hieraus auch zugleich die Unbestimmtheit aller symbolischen

Darstellung. Diese Unbestimmtheit hat nämlich ihren Grund darin, daß der Geist, der sich durch das Symbol gegenständlich und verständlich zu machen sucht, entweder etwas ihm noch nicht hinlänglich Erkanntes und Bestimmtes, vielmehr ihm Räthselhaftes und Geheimnißvolles ausspricht, oder etwas ihm Bekanntes geheim halten und nur andeuten, oder endlich eine bildliche Darstellung nur näher bestimmen will. Das Erstere bezieht sich auf jene frühere und ursprüngliche Periode der Kunst, in welcher der Geist seiner Vorstellungen und Gefühle noch nicht vollkommen mächtig war, und die Phantasie, d. i. die innere Bildungskraft, für die den Menschen beherrschenden, aber nur in Ahnung vorschwebenden Ideen noch nicht den entsprechenden Ausdruck gefunden hatte; und das Symbol war hier um so geheimnißvoller, ahnungsreicher und unbestimmter, je größer die Idee es war. Auch war es hier dem Geiste nicht um Klarheit und Vollkommenheit der Form zu thun, die Bedeutung ist ihm die Hauptsache, die Form dient ihr und mußte der Bedeutung unterliegen. Das Letztere ist der spätere Fall und befaßt zum Theil auch das Allegorische, welches immer mit deutlicherem Bewußtseyn verbunden ist. Beiden Fällen aber ist das gemeinsam, daß das Allgemeine, welches den Sinn des Symbols ausmacht, nur halb, d. i. unvollständig ausgedrückt wird. Da aber das Bild hier auf das Allgemeine nur hindeutet, die Bedeutung ihm äußerlich ist, und es auch, abgesehen von dem Allgemeinen, als dessen Bild es gebraucht wird, etwas Selbständiges ist und eine ihm natürliche Bedeutung hat, so ist daraus die Vieldeutigkeit des Symbols, oder sein Schwanken zu begreifen, welchem in der schlechteren Allegorie durch ein eben so unpoetisches, als inconsequentes Herausfallen aus dem Bildlichen in den eigentlichen Ausdruck entgegengewirkt wird. Zwar kann das Bild in einem innern Zusammenhange,

in einer natürlichen Verwandtschaft mit dem, was es bedeutet, stehen, und es ist dasselbe nicht nothwendig ein rein willkührliches Zeichen, wenigstens nicht in der Kunst; aber dies hebt die Möglichkeit nicht auf, es auch anders zu deuten, indem es Verschiedenes bezeichnen, ja selbst für Entgegengesetztes, Bild seyn kann. So bezeichnet der Tiger nicht blos die Grausamkeit, sondern auch Stärke und Pracht, der Hahn nicht blos die Wachsamkeit, sondern auch Kampfeslust, und der Schmetterling sowohl den Flattersinn als die Unsterblichkeit. Wie nun von der einen Seite der besondere Gegenstand, oder das Bild verschiedene Bedeutungen zuläßt, so läßt sich von der andern Seite auch das Allgemeine, oder das Bedeutete, noch durch viele andere Anschauungen bezeichnen, wodurch also einleuchtet, daß der Gedanke im Symbole die ihm eigenthümliche, vollkommene Gestaltung, welche die Idee der Kunst fordert, noch nicht gewonnen hat, in der symbolischen Darstellung das Höchste der Veranschaulichung und folglich der Kunst noch nicht erreicht ist. Beide Elemente sind noch außer einander. Die vor uns stehende Gestalt ist nicht um ihrer selbst willen da, gleichsam als Körper der belebenden Idee, sondern nur wegen eines anderen, auf welches sie erst bezogen werden muß, und erst durch diese Beziehung ist sie bedeutend; der Gedanke aber schwebt noch gleichsam über der Gestalt und hat seinen Leib noch nicht gefunden in der Wirklichkeit. Jener Zweideutigkeit und Unvollkommenheit des Ausdrucks kommt dann die Gewohnheit der Verknüpfung zu Hülfe. Ein Symbol schlechterer Art aber, und mehr nur Zeichen zu nennen, ist das, was auf blos hinfälliger Verbindung beruht und nur durch Gewohnheit, oder eine Art von Uebereinkunft sich erhält; denn ein solches ist rein willkührlich und gehört eben darum jener älteren Zeit nicht an, welche überhaupt fester an der Natur hängt.

Und hiermit erkennen wir zugleich einen verschiedenen Werth des Symbols in künstlerischer Hinsicht an. Es ist dasselbe nämlich um so vorzüglicher, je größer die Aehnlichkeit des Bildes, je näher die Verwandtschaft des Besondern mit dem Allgemeinen ist, welches jenes bedeutet. Dieses ist aber der Fall, wenn der einzelne Gegenstand, welcher als Bild angewendet wird, das Allgemeine wirklich als hervorstehende, charakteristische Eigenschaft gleichsam augenfällig an sich trägt, und wenn somit das Sinnbild durch irgend eine Nothwendigkeit der Natur und ohne Uebereinkunft verständlich ist; wie dies z. B. mit der Grausamkeit des Tigers der Fall ist, und wie z. B. die Schnelligkeit als concrete Eigenschaft des Straußes bekannt ist. Von partiellerer Bedeutung, obwohl nicht minder nothwendig, d. h. naturgemäß, ist schon das Symbol, welches auf lokalen Beziehungen beruht, d. h. die Gegenstände betrifft, welche Boden und natürliche Umgebung der Aufmerksamkeit eines Volkes darbieten, und die wegen ihres Werthes oder Gebrauchs bei demselben vor andern Dingen geschätzt sind, wie z. B. das sogenannte Schiff der Wüste, das Kameel bei den Arabern; die Gazelle, die Hindin, der Lotos bei den Indiern; Stier, Ibis, Krokodill bei den Aegyptern; von welchen Gegenständen auch die Vergleichungen dieser Völker vorzugsweise hergenommen sind. Dagegen zeigt sich ein Symbol um so unvollkommener und der Kunst minder angehörig, in dem Maaße, daß eine besondere Auslegung zu dessen Verständniß erfordert wird; denn dann ist es mehr willkührlicher Art, und das zu Bezeichnende kommt dem als Bild gebrauchten Gegenstande nur zufällig zu. Hierher kann selbst das Bild des Skarabäus bei den Aegyptern gerechnet werden, welches, als Symbol des schaffenden Weltalls, in einer besondern Meinung von diesem Käfer seinen Grund hatte. Freilich tritt auch der Fall ein, daß ein ursprünglich

natürliches und einfaches Bild durch Umgestaltung seine natürliche Gestalt verlieren und in ein unvollkommneres übergehen kann, wie z. B. mit den Hieroglyphen und andern Bildern, welche durch Abkürzung ihrer anschaulichen Züge zu Schematen geworden, der Fall zu seyn scheint. Dasselbe gilt von den aus mehreren Anschauungen künstlich zusammengesetzten Symbolen, in welchen gleichartige oder verschiedenartige Formen, wie in der Diana von Ephesus, oder in der Sphynx, verbunden werden; wenn die Einheit der Naturform durch das Uebergewicht der Bedeutung zerstört wird; ferner von denjenigen Symbolen, welche man mittelbare nennen kann, d. i. solche, bei welchen das Bild wieder auf ein anderes Bild hinweist, z. B. Christus als unschuldiges Opfer dargestellt durch das Lamm, oder als Licht der Welt durch einen Leuchter vorgestellt, der Hirsch an der Quelle das inbrünstige Verlangen nach Gott bezeichnend — in welchen Beispielen das sichtbare Symbol auf eine irgendwo ausgesprochene Vergleichung hinweist.

Einige wollen das Symbol auf die Bezeichnung des ruhenden Seyns durch das Gleichzeitige beschränken. Mag auch die symbolische Darstellung davon ausgehen, so hindert sie doch nichts, auch das Bewegte, Lebendige in bildlicher Anschauung aufzufassen als ein Bewegtes, — und dies geschieht besonders im symbolischen Cultus, — z. B. der Ceres.

Endlich kann es auch eine Art der Symbolik geben, in welcher Sinn und Bild offenbar zusammen oder einander gegenüber gestellt werden, und die Vergleichung sich damit an die Thätigkeit des Verstandes wendet. Dieses ist auf vollkommene Weise nur möglich durch die Sprache, mittelst welcher Bild und Begriff unterschieden wird. Die Darstellung aber, welche durch jene Zusammenstellung und Vergleichung entspringt, liegt offenbar auf der Gränze von Poesie und Prosa,

und mit ihrem Hervortreten sonderte sich zugleich die Prosa als eigentliche Darstellungsweise ab. Zu dieser Art der Symbolik gehört auch der Apolog, oder die sogenannte äsopische Fabel, deren ältere und offenbar poetischere Gestalt die ist, daß von einer natürlichen Erscheinung ausgegangen, und diese auf ganz natürliche Weise zu einer allgemeinen Bedeutung erhoben wird, indem aus dem Besonderen sich das Allgemeinere gleichsam von selbst entwickelt. So wird durch eine einzelne Naturwirkung oder Handlung, welche anschaulich geschildert wird, eine Wirkungsweise oder Handlungsweise überhaupt in ihrem vortheilhaften oder nachtheiligen Lichte gezeigt; aus der einzelnen Handlung ergibt sich gleichsam von selbst die Erfahrungsregel, die Wahrnehmung des Zweckmäßigen oder Unzweckmäßigen, des Werthes oder Unwerthes einer Handlung. Diese Form der Fabel verbirgt noch am meisten die prosaische Absicht, je unmittelbarer und natürlicher aus dem geschilderten Ereignisse die Warnung oder Ermahnung, und überhaupt die Lehre sich zu ergeben scheint, und bei ihr findet sich auch meistens noch ein natürlicher Zusammenhang zwischen Bild und Sinn. Dieses zeigt sich z. B., wo Erscheinungen des Thierlebens zum Mittel der Darstellung angewendet werden, dadurch, daß die ältere Fabel den Thieren nichts beilegt, was nicht zufolge ihres beobachteten Naturcharakters ihnen zugeschrieben werden kann. Doch darf kaum bemerkt werden, daß sich die Fabel nicht auf Erscheinungen des Thierlebens beschränke, wenn auch dieses dadurch, daß es einen sprechenderen Charakter hat als die übrigen Naturerscheinungen, zur Schilderung gewisser Handlungsweisen und Charaktere vorzüglich günstig erscheint. Entwickelt sich nun in der poetischeren Form der Fabel aus der geschilderten Erscheinung gleichsam von selbst die Vorstellung einer ihr ähnlichen Handlungsweise, so ist die andere, entgegengesetzte Form, daß von dem allgemeinen

Gedanken ausgegangen und ihm die Anschaulichkeit mittelst der Schilderung einer, oft erdichteten, Erscheinung gegeben wird. Diese spätere (mehr allegorische) Form hat da, wo der allgemeine Gedanke schon seine Herrschaft gewonnen hat, ihre Anwendung und gehört daher dem Modernen an. Mit Unrecht haben daher die Poetiker die Fabel als Versinnlichung einer allgemeinen, oder, noch beschränkter ausgedrückt, moralischen Wahrheit beschrieben, und damit die älteste und poetischere Form der Fabel ausgeschlossen. Jener ältern Form des Symbolischen gehört auch die Parabel zu, welche einen erdichteten Fall, ein Verhältniß aus dem Gebiete des menschlichen Lebens und Handelns selbstständig darstellt und durch kurze erzählende Schilderung desselben zur Erkenntniß eines Allgemeinern hinführt (wie die Parabel Christi vom Weinberge und Nathan's Parabel Sam. XII, 1.), oder eine Handlungsweise überhaupt nach gewissen Seiten oder Beziehungen erläutert. Symbolisch sind auch diese Formen zu nennen, insofern die individuelle Erscheinung hier nicht durch sich selbst, sondern nur durch Hinweisung auf ein Allgemeines gelten will. Eben so kommt das Symbolische auch in untergeordneten poetischen Figuren vor, z. B. in der Metapher, deren ältere Art ohne Zweifel diejenige ist, bei welcher Sinnliches mit Sinnlichem vertauscht, und das Aehnliche ohne sehr hervortretende Reflexion verknüpft wird.

Sagen wir nun, in der vorgriechischen Kunst sey die symbolische Darstellung vorherrschend, so meinen wir damit, daß die Kunst in jener Periode dem durch den Begriff der Kunst geforderten Verhältnisse zwischen Idee und Form noch nicht vollkommen angemessen in ihren Werken auf die darzustellende Idee mehr hingedeutet, als sie ausgedrückt habe. Der Geist, wirksam mit allen Mitteln einer Phantasie, die ins

Prächtige, Riesenhafte oder Abentheuerliche bildet, tritt noch nicht in klarer, ihm vollkommen angemessener Gestalt ein; vielmehr sind die Bilder, unter welchen die orientalische Kunst da, wo sie mehr als äußere Nachahmung ist, das Schöne darstellt, vornehmlich Bilder der allgemeinen Natur und von den bestimmtern Gestalten des Occidents wie das Verhüllte von dem Ausgesprochenen verschieden.

Wenn nun auch der Ausdruck jener Kunst ein unbestimmter war, so hat sie doch anderntheils das Gefühl mit der Tiefe und Macht eines unzerstreuten Geistes und mit dem Reize geheimnißreicher Ahnung kund gethan; — was aus dem ursprünglichen Bedürfnisse, das Unendliche, das den Geist erregt hat, zu fixiren und insbesondere für die religiöse Anschauung auszusprechen, sich begreifen läßt. Das Erhabene ist darum auch hier schon als eine herrschende Richtung der Kunst eingetreten.

Hiermit ist aber nicht etwa geläugnet, daß das Symbolische auch in der classischen und modernen Kunst vorkomme; aber es erscheint hier mehr als ein Untergeordnetes und gleichsam nur in Nebenzügen des Dargestellten, und wenn man daher auch vom Symbolischen in der griechischen Mythenwelt gesprochen hat, so bezieht sich dieses mehr auf den religiösen Ursprung und die ursprüngliche Bedeutung des Mythus, welcher eine, durch Tradition sich entwickelnde und an Symbole geknüpfte Erzählung war, als auf die Behandlung desselben in der Kunst; oder man nimmt dabei überhaupt nur den Ausdruck Symbol in jener weitern Bedeutung als Zeichen oder anschauliche Darstellung des Allgemeinen.

Hier ist aber noch ein Blick zu thun auf eine andere, sehr verbreitete Ansicht von dem Symbolischen, durch welche wir zugleich das Symbolische in seinem Verhältnisse zu dem Allegorischen zu betrachten aufgefordert werden. In der seit Entstehung der neueren ästhetischen Schule unter den Deutschen erzeugten

Kunstsprache nämlich pflegt man das Classische als symbolisch dem Modernen als Allegorischem entgegenzusetzen. In diesem Gegensatze bezeichnet aber der Ausdruck symbolisch, dem Ursprunge des Wortes nicht mehr gemäß, das wirkliche Einswerden der Kunstdarstellung mit der in ihr ausgesprochenen Idee, jenes Verhältniß, vermöge dessen die Erscheinung, welche die Kunst aufstellt, das wirklich ist, was sie bedeutet, und wobei die Gestalt nach ihrer unmittelbaren, individuellen Erscheinung, nicht nach etwas anderem, was sie bedeuten soll, genommen wird. Dies ist der Fall mit den Götterbildern des griechischen Mythus. Hier findet das von dem Volke verehrte Göttliche seine ihm angemessene, nämlich die freie Gestalt; es spricht sich die Idee in entwickelter, oft historischer Individualität aus, und die individuelle Gestalt ist hier sonach selbständig geworden, indem sie ihre Bedeutung, die Idee, vollständig in sich trägt, diese gleichsam aus ihr hervorgeht. Die Form ist hierdurch zum Göttlichen erhoben; das Göttliche in der Form so verkörpert, daß sie dem uneingeweihten Sinne häufig nur als reizende Sinnenform erscheint, und ihm die Bedeutung in der Anschauung ihrer Fülle leicht wieder untergeht — welche Vollendung der Form, zusammenhängend mit der heitern Sinnlichkeit des griechischen Polytheismus, besonders im Plastischen hervortrat. Die allegorische Darstellung dagegen, dadurch mit dem Symbolischen in dem eigentlichen, von uns aufgestellten Sinne verwandt, daß sie noch auf ein anderes deutet, als sie unmittelbar ausspricht, — was auch ihr Name aussagt — unterscheidet sich von ihr durch die Absichtlichkeit, die in dem Gebiete des klar erkannten Geistigen ihren Ursprung hat, und durch die Ausführlichkeit, wodurch sie vorzugsweise einer spätern Periode der Kunst angehört. Aber das Wesentliche der wahren allegorischen Darstellung — denn das Bemühen, das abstract gedachte Allgemeine nur zu personificiren, gehört

der falschen, frostigen, nur den Verstand beschäftigenden Allegorie an — besteht darin, daß sie das Ideale über den Kreis der Gestalten, in welchen die Idee häufig untergegangen, wieder emporhebt, daß sich das Allgemeine von dem Besondern hier zwar wieder absondert, aber nur damit beide in ihrer gegenseitigen, lebendigen Beziehung auf einander, ohne daß diese doch unmittelbar ausgesprochen werden müßte, aufgefaßt werden. In dem wahrhaft Allegorischen spiegelt sich gleichsam das Allgemeine in dem Besondern, und umgekehrt; ein doppelter Sinn durchdringt sich, und der Geist wird gleichsam genöthigt, die erscheinende Handlung mit einer bestimmten geistigen Bedeutung sich entwickelnd aufzufassen, während in der falschen Allegorie, in welcher das Allgemeine die Gestalt des Abstracten hat, Allgemeines und Besonderes gleichsam kalt und gleichgültig neben einander hergehen. So ist die Dichtung im Phädrus des Platon von dem Wagenführer mit den zwei Rossen, indem sie in einer sinnlichen, entwickelten Handlung eine sinnverwandte Wahrheit, d. i. die Thätigkeit der Seele, die, nach entgegengesetzten Richtungen strebend, durch Vernunft geleitet werden soll, bezeichnet, so die Fabel von den drei Ringen rc. wahrhaft allegorisch zu nennen. So ist ferner der Cyklus des Lebens, durch die verschiedenen Lebensalter*) von dem geistreichen Künstler Moritz Retzsch in Dresden dargestellt und durch die Verbindung mit den entsprechenden Jahres- und Tageszeiten individualisirt, eine allegorische Darstellung im guten Sinne zu nennen. Auch hier ist das Allgemeine mit dem Besondern gegeben, nicht erst in das Besondere hineingetragen. So ist im größeren Sinne und Umfange, wie schon von Mehreren bemerkt worden, die Darstellung von Jesu Leben schon ihrem Inhalte

*) In vier Oelbildern.

nach allegorisch zu nennen, indem Christi Leben sich einerseits historisch entwickelt, in dieser Entwickelung aber andererseits ein Allgemeines, Uebersinnliches zur Anschauung bringt und das gottgeweihte Leben des Geistes in der Wirklichkeit darstellt.

Nachdem wir nun so den Charakter des Symbolischen, welcher in der vorgriechischen Kunst herrschend und mit dem Orientalischen eng verbunden gewesen ist, genauer bestimmt haben, so werfen wir die Frage auf: welche Künste es gewesen sind, die, den bisher geschilderten Zügen jener Periode entsprechend, zuerst sich entwickelt und jenen Charakter ausgedrückt haben?

Diejenige Kunst, welche zuerst nach Hervorbringung des Schönen strebte, ist unstreitig die, deren Werke sich über den Erdboden majestätisch erheben und den himmlischen Wesen, wie den Erdengöttern, einen festen Wohnsitz gründen, welcher die Nähe derselben verkündigt; und ihr zur Seite steht, oder folgt, die in allen Zeitaltern einheimische, mit der Sprache sich ausbildende Dichtkunst.

Die Baukunst entspricht den angegebenen Zügen einer ersten Kunst schon dadurch, daß sie in ihren Wirkungen als die mächtigste, aber unbestimmteste der räumlichen Künste erscheint; in welcher Hinsicht sie oft mit der Tonkunst verglichen worden ist. Denn wie die Krystalle, in welchen die Grundformen aller Architektur enthalten sind, verglichen mit den höhern, ausgebildeten Formen der Natur, in welchen das Licht des Bewußtseyns und der Freiheit dämmert, unbestimmt zu nennen sind, so sprechen auch die Werke der Baukunst, obwohl nicht ohne verständige Messung hervorgebracht, zunächst nur auf unbestimmte Weise die Empfindung an. Einestheiles sich der Masse anschließend, welche in ihr noch überwiegend ist, wie

das Materielle in dem Reiche der unorganischen Natur, — anderntheils mit dem äußern Leben des Menschen in genauester Verbindung, arbeitet sie dahin, dem letztern eine seinem Geistesbedürfnisse entsprechende Umgebung zu verschaffen, indem sie die rohe Masse durch die geistige Form veredelt und die Harmonie der Verhältnisse durch diese Masse selbst kräftig empfinden läßt. Sie entspringt ferner zugleich aus dem Bestreben nach dem Festen, Beharrlichen und Steten, — ein Streben, durch welches insbesondere der orientalische Charakter in seiner Lebendigkeit sich zu befriedigen sucht, — und im Raume wurzelnd, ist sie am meisten geeignet, das Unermeßliche und Große darzustellen, das Ewige zu versinnbilden. Sie ist, um dieß zusammenzufassen, unter den Künsten des Raums vorzugsweise die symbolische Kunst. Zuletzt dürfen wir hier noch anführen, daß die Aufstellung ihrer größten Werke nur dann möglich ist, wenn religiöse Begeisterung oder Despotismus die Massen von Arbeiten zusammenhält, welche ihre Beendigung fordert.

Die Dichtkunst aber, die wir ebenfalls schon in jener ersten Periode eintreten sehen, ist die allgemeinste Kunst und nimmt in ihrer Allgemeinheit alle Formen der geistigen Bildung der Völker an. Unter beiden aber wird es wohl die erstere seyn, welche zuerst als schöne Kunst hervortritt; denn um schöne Kunst zu seyn, muß sie sich erst absondern von der Natur, und als solche findet sie kein Vorbild ihrer Werke in derselben; die Sprache der Dichtkunst aber bleibt noch lange mit der des täglichen Lebens vermischt. Wollte man aber sagen, daß vielleicht die plastische Kunst früher da gewesen als Architektur, indem es leichter sey eine Menschen- oder Thiergestalt als ein Werk der schönen Baukunst hervorzubringen, so spricht dagegen einestheils der Umstand, daß die schöne Darstellung der Menschengestalt schon

eine höhere Ausbildung des Kunstideals fordert, als das der Architektur ist, welches sich mehr an das nächste Bedürfniß des Lebens anschließt und auf einen unbestimmten Formensinn gegründet ist, anderntheils auch die Geschichte des Alterthums, welche uns die plastische Kunst im Oriente nur als untergeordnete Kunst wahrnehmen läßt.

Betrachten wir nun, in Hinsicht auf den ursprünglichen, d. i. den religiösen Inhalt der Kunst, die ersten Leistungen dieser Künste etwas genauer, so finden wir dort, wo mythischer Pantheismus oder Polytheismus vorwaltet, die Baukunst vorzüglich beschäftigt, den vielgestaltigen Göttern Wohnungen und Verehrungsorte zu erbauen; die übrigen bildenden Künste aber (Sculptur und Malerei) erscheinen dort nur dienend, um den Gott zu vergegenwärtigen, der den Tempel besitzen soll; hier dagegen, wo der eine Gott, der unsichtbare verehrt wird, der kein Bildniß hat, der Herr des Himmels und der Erde und Vater des ganzen Menschengeschlechts, da preist der Mensch im begeisterten Anschauen die Werke des Herrn in frommen Liedern, und die Musik erscheint als Dienerin dieses Preises. Dort ist es zuerst und vorzüglich Tempelbaukunst, hier vorzüglich Tempelpoesie, welche sich hervorthut.

Was den übrigen Inhalt der orientalischen Kunst anlangt, so ist klar, daß die orientalischen Völker, noch auf der Stufe der Ahnung stehend, den ganzen Kreis der Kunstdarstellung frei zu durchlaufen keinesweges fähig gewesen sind. Versenkt in die Anschauung des Universums, erhob sich der Geist noch nicht zum Bewußtseyn seiner freien Persönlichkeit. Die freie Persönlichkeit konnte daher auch in der Kunst der Orientalen noch nicht erscheinen und ist weder in der Kunst der sichtbaren Gestaltung, noch in ihrer Dichtung zu finden. Hieraus erklärt sich erst vollkommen, warum wir bei

den Orientalen in dieser Periode weder eine selbstständige Plastik, noch theatralische Darstellung antreffen. Jene erfordert eben Erscheinung der freien Persönlichkeit in der Gestalt, Auffassung des Ideals in der bestimmtesten Form, d. i. der menschlichen, in welcher die freie Persönlichkeit erscheint; diese aber erfordert bestimmte menschliche Charaktere, oder mit andern Worten, daß die freie Persönlichkeit im Handeln hervortrete. Theatralische Darstellungen haben sich erst später und nur hier und da in dem Oriente gezeigt und sind auch heut zu Tage noch nicht verbreitet. Kein muhamedanisches Volk hat, so viel wir wissen, Bühnendarstellungen und dramatische Poesie. Ihre Stelle vertraten im Oriente von jeher jene Erzählungen und Mährchen, welche durch Schilderung wunderbarer und unglaublicher Lagen und Ereignisse die leichtbewegliche Phantasie des Zuhörers, der das Abentheuerliche und den Zufall liebt, spannen und sein Gefühl, als wären sie gegenwärtig, in Anspruch nehmen. Ja sie sind von dorther erst in das Abendland verpflanzt worden. Ferner gehört auch der Ursprung der Fabel oder des Apologs dem ältesten Oriente, und sie ist nicht blos durch das Bedürfniß der anschaulichen Rede, sondern auch durch den im Oriente herrschenden Despotismus bedingt, welcher zu einem verhüllten Ausdrucke gewisser Lebenswahrheiten hintrieb.

Treten wir nun, um die vorgriechische Kunst, die sich im Oriente ausbreitet, noch etwas genauer zu betrachten, noch einen Schritt näher und werfen wir einen Blick auf die Beschaffenheit der Denkmäler der bildenden Kunst, von welchen glaubwürdige Sagen berichtet, oder Ueberreste sich durch Jahrtausende erhalten haben, so sind es in der That zuerst die Bauwerke jener Zeit, welche unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen.

Die Architektur, als schöne Kunst betrachtet, hat ein

inneres und ein äußeres Element; jenes ist die geistige Beziehung, welche die architektonische Form zur Erscheinung bringt, — dieses die Masse, insofern derselben durch Aufprägen der geometrischen Verhältnisse die geistige Form gegeben wird, welche ein Ideales oder Göttliches bezeichnen soll. Erwägen wir dieses, so zeigt sich hier sogleich der religiöse Ursprung der Baukunst darin, daß der Tempel, welcher dem Baumeister der Welt gewidmet ist und seine Verehrung umschließt, zugleich die Grundgesetze aller Form darstellen soll, welche dieser Weltbaumeister der Natur eingeprägt hat, und die man früher mehr mit dem sichern Instincte der Natur als im klaren Bewußtseyn auffaßte. Der Tempel wurde so gleichsam ein Sinnbild der Welt und sprach es mittelbar aus, daß das All nach ewigen Gesetzen von Gott geordnet ist; denn die Formen der Baukunst beruhen auf den Gesetzen der von ihm erschaffenen Natur, die sich in den Grundformen des Räumlichen, d. i. den geometrischen Formen, als Produkten unsichtbarer Kräfte zu Tage legen und in ihrer vollkommenen Reinheit sichtbar und fühlbar in der Architektur erscheinen. Dahin deuten auch die religiösen Sagen der ältesten Völker, welche Göttern die Erfindung der Baukunst beilegen. So zeigt uns z. B. ein dem Wismakarma (einem durch Incarnation des Brama erzeugten Gott) geweihter Felsentempel zu Ellora den Weltbaumeister in einer Nische sitzend, umgeben von Genien, welche ein Bleiloth in Gestalt des Dreiecks und den Maaßstab tragen, über ihm eine verticale Linie verbunden mit einer horizontalen, womit das geometrische Grundprincip der Formation, der rechte Winkel bezeichnet wird *); so soll, nach Stieglitz, der ägyptische

---

*) Stieglitz, Geschichte der Baukunst im frühesten Alterthume bis in di: neuern Zeiten. Nürnberg 1827. S. 21.

Mysterienschlüssel, das ist das Kreuz oder abgestumpfte T, in der Hand des Osiris oder ägyptischer Priester ebenfalls auf den aus dem Horizontalen und Vertikalen hervorgehenden rechten Winkel und somit auf die Gesetze der Formation hindeuten, welche die Priester als Geheimnisse bewahrten und bei den großen Bauten, welche in Indien und Aegypten unter ihrer Leitung entstanden, anwendeten. — Zwar finden wir, daß seitdem die Menschen die Zelte verließen, unter denen sie als Hirten ein wanderndes Obdach aufgeschlagen hatten, auch Städte und Paläste der Herrscher entstanden, und in den festen Wohnsitzen der ersten großen Menschenvereinigungen zwischen dem Euphrat und Tigris erhoben sich auch weltliche Bauten, welche als Wunder der Welt angestaunt worden sind.—Hierher gehören die Bauten von Ninive und Babylon, unter denen der zum Himmel ragende Thurm von der Sage sogar zum Bilde menschlicher Vermessenheit gemacht worden ist, ferner die starken, breiten Mauern der stolzen Babel, und die schwebenden Gärten der Semiramis, deren terrassenförmige Erhebung wahrscheinlich durch örtliche Verhältnisse bedingt war. Allein wir hören nur von ungeheurer Höhe und Ausdehnung sprechen, und selbst das Material, mit welchem sie gebaut waren, gebrannte Ziegel mit Erdpech verbunden, läßt keine wahrhaft großartigen Formen zu. Was nämlich zweitens das äußere Element der Architektur anlangt, die mit den Idealen zu verbindende Massenform, so ist die schwerste und festeste Masse am meisten geeignet, großartige Formen anzunehmen und in vollkommener Reinheit und Deutlichkeit auszudrücken. Es ist daher der Stein, in welchem sich die gegliederten Verhältnisse der geometrischen Formen mit imposanter Größe verbunden festhalten lassen, das günstigste Material der Architektur. Man kann sagen, nur durch den Steinbau wird das Bauen zur Kunst er-

hoben *). Aber er setzt auch schon die Gewinnung der Metalle voraus, vermittelst deren die harte Masse gezwungen und zur reinen Form erhoben wird. Dagegen steht der Holzbau mit seinen dürftigen und magern Verhältnissen sehr zurück und muß, wo er im Charakter der Kunst wirken will, dem Steinbaue untergeordnet bleiben. Man vergleiche nur in Gedanken die Ueberreste indischer und ägyptischer Architektur mit den Erzeugnissen der chinesischen Baukunst, welche lediglich auf den Holzbau sich gründet. Hier ist die zeltartige Hütte der Typus geblieben, der nun auf eine von aller Völker Bauart abweichende, bizarre und abentheuerliche Weise ausgeschmückt worden ist; denn diese Bauart will durch buntgemalte Säulen, Balken, zeltartige Dächer nebst ihren fremdartigen Anhängseln das Auge reizen, da sie ihm nicht imponiren kann. Was im festen Stoffe für die Dauer gearbeitet wird, ist minder der Laune unterworfen, als was, im leichten, vergänglichen Stoffe gebildet, nur auf ein kurzes Bestehen Anspruch machen kann.

Wie nun die Architektur sich gleichsam aus der Natur herausgearbeitet hat und mit geheimnißvoller Anschauung der Natur verbunden gewesen, das zeigt sich uns, wenn wir wahrnehmen, daß die ersten Tempel, welche durch Steinbau entstanden, Felsentempel gewesen sind, wie sich deren in Indien so viele finden. Hier zeigt sich jene Kunst noch in großer Abhängigkeit von der Natur; denn sie hilft, äußerlich betrachtet, nur gleichsam der Natur nach, indem sie sich ihr Material gegeben seyn läßt, wo es sich in großen festen Massen vorfindet, den Fels als Ganzes nimmt und so das Denkmal der Natur zu einem Denkmale der Kunst umwandelt. Doch erhebt sie sich auch hier schon über die Natur, indem

*) S. Stieglitz a. a. O. S. 32.

sie die Gegenwart des Geheimnißvollen durch geheimnißvolle Anordnung des unterirdischen Gebiets bezeichnet. „Durch Nacht zum Licht“ heißt überhaupt der Gang der menschlichen Bildung; und so wird auch hier der geheimnißvolle Weltschöpfer zunächst als Schöpfer dieser Erde im Dunkel der Nacht verehrt. Der Strahl des Tages erleuchtete nicht die Verhältnisse solcher Tempel; das Licht wurde in die dunklen Räume hineingebracht, und nun erschienen diese kolossalen Formen in noch feierlicher, ja geisterhafter Gestalt. Selbstständiger aber erscheint die Architektur, indem dann der freistehende Felsen ausgehauen und von außen bearbeitet wird, und wenn der Tempel sich aus Steinen gefugt frei über dem Boden erhebt. Wenn übrigens auch der Steinbau nicht blos der Tempelbaukunst gewidmet war, sondern, wie wir durch glaubwürdige Nachrichten und Ueberreste altorientalischer Baukunst wissen, auch ganze Städte aus Felsen gehauen worden sind, dergleichen die Stadt Bamian in dem Reiche Kabul und die Ruinen von Mavalipuram waren, so blieb doch der Tempel das Ziel der höchsten Anstrengung, und ein Jahrhundert konnte verfließen, bis derselbe vollendet zum Dienste des Gottes da stand. Der Steinbau aber erfordert starke Stützen, und die Wände des Tempels konnten nicht kahl bleiben, wenn sie das Göttliche bezeichnen sollten. Daher Pfeiler, welche man von dem ausgehauenen Felsen stehen ließ und nach Möglichkeit verzierte. Die Wände des Tempels aber, seine Vorhallen und Einfassungen nahmen vorzüglich die Schilderungen der verehrten Gegenstände auf. Die Gestalten der Plastik finden wir hier mit den Bauwerken noch gleichsam zusammengewachsen, so daß sie, aus der Fläche sich erhebend, sich doch von ihr meist noch nicht lostrennten. Anderntheils wurde diesen Reliefs auch durch den Prunk der Farben, mit welchen sie bemalt wurden, ein Reiz von außen

gegeben, welcher die reine Wirkung der Plastik aufhebt. Wo aber die lebendige Gestalt zu völliger Rundung ausgebildet ward, da sind es häufiger Thiergestalten als Menschenbilder, welche sich dem Auge darbieten, und sie sind zu einer Größe ausgearbeitet, bei welcher es fast unentschieden bleibt, ob diese Werke plastische, ob architektonische Werke zu nennen sind; so ist in jener ersten Zeit die Architektur noch mit Plastik verwachsen, und letztere kann aus angegebenem Grunde ihr Höchstes noch nicht zu Tage bringen.

Betrachten wir nun die Völker, welche in dieser Periode wirkend auftreten, genauer, so fällt vor allen auf die Indier und Aegypter unser Blick, deren Kunst auch unter sich die größte Verwandtschaft zeigt *); die Perser sehen wir, in Hinsicht der Weltanschauung, welche sich in ihrer Kunst verräth, den Hebräern näher stehen; die übrigen Völker aber, z. B. Babylonier und Phönicier, erscheinen uns, in Beziehung auf schöne Kunst, nur von untergeordneter Bedeutung.

Bei den Indiern, welchen man seit einiger Zeit den historisch ersten Platz in der Geschichte der menschlichen Cultur anzuweisen geneigt ist, finden wir als Grundlage ihrer Kunst eine pantheistische Naturreligion phantastischer Art, eine Religion, welche die Welt für ein Phantasiespiel des einen Wesens, alles Einzelne für Verwandlungen desselben (Incarnationen) nimmt, und ihren Cultus zunächst an die größten und auffallendsten Naturerscheinungen, in welchen sich übermenschliche Kraft ankündigt, d. i. an die Elementarerscheinungen, an das Himmelsgewölbe und die Gestirne anknüpft. Von dem Einfachsten ausgehend und durch die Trias fortschreitend (Trimurti), scheint sich die eine Gottheit, die denn

---

*) Fr. Schlegel's Gesch. der alten und neuen Litteratur. Wien 1815. S. 167. Baur, Symbolik 1. Th. 225 S.

von den verschiedenen Secten unter verschiedenem Charakter aufgefaßt wird, allmälig in tausende von Göttern zu verlaufen, welche als Functionen der einen göttlichen Naturkraft nirgends bestimmte Gestalt und Individualität erlangen können, weil in Allen immer nur das Eine ist, und das Einzelne in der ungeheuren Mannichfaltigkeit verschwimmt. Dieser Lehre von den unendlichen Incarnationen, welche mit der Einrichtung der Kasten verknüpft ist, steht als spätere Richtung kämpfend gegenüber die Religion des Buddha *), oder die einsiedlerische, mönchische Ansicht, nach welcher ein jeder in der Einsamkeit büßende und opfernde Mensch zum Gott werden kann **) und dadurch wieder in das Eine zurückgeht, indem er im unbeweglichen, thätigkeitslosen Brüten seine Individualität aufopfert. Während dort das gestaltlose Eins in eine wilde, phantastische Mannichfaltigkeit abentheuerlicher Zeugungen ausläuft, deren Gestalten der bestimmten Individualität völlig ermangeln, so hebt die dieser Phantasterei entgegengesetzte contemplative Richtung, oder indische Mystik, anderntheils die freie Persönlichkeit auf, schränkt den Kreis des menschlichen Lebens und Handelns auf eine gewaltsame Ascetik ein und macht das Dulden und Büßen zum Höchsten der menschlichen Tugend. Wie hierdurch der Mensch zum Gott werden kann, so verkörpert sich dort die Gottheit, wie und wenn es ihr gefällt, und diese Verkörperung geschieht nicht blos in Menschengestalt, sondern auch in Thieren ***); denn es bleibt ja nur bei der allgemeinen, unbestimmten Fleischwerdung. Beide Religionsweisen treffen übrigens in dem Glauben an die Seelenwanderung zusammen.

---

*) Nach Jones um 1000 Jahr vor Christo, nach Andern seit 500.
**) Sie verwirft die Kasten.
***) S. Heeren's Ideen rc. 1. Thl. 2. Abth. S 491.

Bei dieser Vermischung des Unendlichen und Endlichen aber, welche in beiden Religionsweisen vorkommt, ist reine Plastik unmöglich. Wenn daher auch die Baukunst der Indier das Ungeheure und Mächtige mit phantastischer Pracht verbunden hat und durch den luxurirenden Reichthum der Erfindung, wie durch ihre Arbeit in der Ausführung des Einzelnen Staunen erregte, wenn ihre Poesie durch naive und sentimentale Zartheit, welche hier und da der Romanik späterer Zeit sich annähert, ausgezeichnet ist: die reine Schönheit der Formen konnten die Indier nicht erreichen; denn diese fordert Ausbildung der geistigen Individualität, und über dem Bedeutungsvollen ist ihnen die Ausbildung der individuellen Form verloren gegangen. Indessen mußte jene religiöse Ansicht der Poesie, welche die Verwandelungen als solche zu schildern vermag, noch günstiger seyn als der Plastik.

Was nun die Baukunst der Indier insbesondere anlangt, so war sie es wohl zuerst vorzüglich, welche von den Felsentempeln unter und über der Erde ausging *) und zur Erbauung jener freistehenden Tempel fortschritt, welche man vorzugsweise Pagoden nennt. Mußte bei jenen das Innere als die Hauptsache gelten, so erschien an diesen auch das Aeußere mit erhabener Arbeit und lebhaften Farben wie das Innere verziert, ja meist überladen. Jene gehen oft Stunden weit in dem Innern des Berges fort und haben mehrere Stockwerke übereinander; diese wurden aus großen übereinander gefugten Quadern von Granit oder Porphyr aufgerichtet und erheben sich in Pyramidenform, die aber in stufenartigen Absätzen sich verengt und oben meist eine kuppelförmige Bedeckung hat. Hohe Thore mit reich verzierten Pilastern bilden den Eingang zum Tempel. In dem Innern

*) S. Heeren a. a. O.

der stillen Heiligthümer und selbst der Höhlentempel findet man bis sechs Reihen säulenartiger Pfeiler, ja hunderte von Säulen, welche die Last des ausgehauenen Felsen tragen. Da ihre Stärke und Höhe mehr bedingt war durch die äußere Nothwendigkeit, so konnten sie die selbstständige, einfache Schönheit der griechischen Säulen nicht erreichen; dagegen suchten sie sich durch Abwechselung der Form und Pracht der Verzierung geltend zu machen; an ihnen stellte man häufig vegetabilische Bildungen, z. B. Zwiebeln, Blumen, Blätter und Bündel von Rohr, in übernatürlicher Größe dar; oft vertraten bedeutsame Thiere ihre Stelle, wie die Elephanten und Löwen als Träger der Decke vorkommen; oft sind die Knäufe der Säulen mit diesen Thieren geschmückt. Wir benutzen hier, was ein Kunstverständiger über die Bildung der indischen Pfeiler sagt *). Sehen wir hier das erste Entstehen der Baukunst aus dem Steinbau und der Bearbeitung des Gesteins hervorgegangen, so zeigt sich auch, wie der Pfeiler, nothwendig zur Unterstützung der Felsendecke, das Erste wurde, dem man künstliche Bearbeitung widmete. Es zeigt sich, wie der Pfeiler zugleich die Form der Säule in sich faßte, die bei solchen Bauwerken, welche man späterhin auf freier Erde errichtete, sich ausbildete, was wahrscheinlich zuerst in Aegypten geschah. Wir sehen die Glieder entstehen, zwar einfach aber bedeutend angegeben, nach dem rechten Winkel gebildet in der Platte, nach Kreisabschnitten in dem Pfuhle, in dem Wulste, der hier schon bei dem Capital angewendet erscheint. Wir sehen den ersten Anfang des Gebälkes in der kragsteinartigen Auflage des Capitals, in den Friesen, die von Pfeiler zu Pfeiler sich strecken. Und so entdecken wir, auf Nothwendigkeit gegründet, den Ursprung der Formen aller Theile

---

*) Stieglitz S. 49 a. a. O.

der Bauwerke, ihre erste Bildung, die jetzt festgesetzt, stets zum Muster diente *).

Die Decke jener Tempel, welche meistens gerade, selten tannenförmig gewölbt war, war, wie die Wände, durch Malerei und Sculpturarbeit ausgeschmückt. Um die Tempel und Capellen zogen sich große Hallen, Vorhöfe und Einfassungen, welche zu festlichen Aufzügen dienten, Wohnungen der Priester, welche im Heiligthume opferten, Wasserbehälter für Weihungen in weiter Ausdehnung herum, und geräumige Herbergen (Tschuctris) lagen in der Nähe und nahmen die Schaaren der zum Heiligthume wallfahrenden Pilger auf **).

Die indische Plastik insbesondere betreffend, so gilt von ihr das Besondere, was wir oben von der Plastik dieses Zeitraums überhaupt bemerkt haben. Ihre Gestalten hängen hier meistens nur mit den Rücken mit der Felsenwand zusammen; anderseits wurden diese Reliefs mit auffallenden Farben bemalt. Die Gestalten dieser Reliefs selbst sind von übernatürlicher Größe (oft 11 bis 12 Fuß hoch), und alle Darstellungen beziehen sich auf die indische Götterwelt, oder auf die in den epischen Gedichten der Inder vorkommenden Gestalten; letztere mögen daher wohl später als diese Gedichte selbst seyn, auch wenn die Mauern viel älter waren, welche sie

*) Dieß kann jedoch nicht so verstanden werden, als ob die indische Architektur das Muster für die folgende Baukunst geworden sey, vielmehr läßt ihre Unstetigkeit in architektonischen Formen bezweifeln, daß sie die einfachen Grundgesetze der geometrischen Formen zum Bewußtseyn gebracht, welche in der griechischen Architektur z. B. in klarer Anwendung hervortreten. Daß wir hier übrigens die Werke der indischen Baukunst auf eine minder hohe Stufe stellen, glauben wir durch den Zusammenhang des Ganzen zu rechtfertigen. Ueber das Einzelne jener Pfeiler s. Stieglitz a. a. O. S. 48.

**) S. eine solche bei Langlès monum. de l'Hindoustan.

verzieren sollten *). Umsonst aber sucht man in ihnen freie Schönheit. Was uns durch Abbildungen in guten Kupferwerken bekannt worden ist, zeigt uns die höchste Mißgestalt zum Theil durch abentheuerliche Zusammensetzungen heterogener Naturformen entstanden; und wir können fast behaupten, daß nirgends die Kunst so sehr ins Ueberladene, ja selbst Fratzenhafte gebildet hat, wie hier. Selbst die Darstellung der höchsten Götter duldet Zusammensetzung, bei welcher die reine Form zu Grunde geht. So wird die Trimurti oder indische Göttertrias in einem kolossalen Brustbilde von 13 Fuß Höhe dargestellt mit drei Köpfen und vier Armen; dann Schiwa halb Mann halb Weib mit einer Brust **). Krischna, Wischnu's Verkörperung, reitet auf einem aus neun in einander geschlungenen Mädchen zusammengesetzten Elephanten. Die Körper wurden in der ältesten Zeit nackt dargestellt und doch mit Putz, d. i. Ringen, Ketten, Gürteln, so wie mit andern Attributen ausgestattet. In den Verhältnissen des Körpers finden meistens große Mißverhältnisse Statt ***); die Gesichter sind weichlich, ohne Ausdruck und zeigen meistens einen einfältigen passiven Schnitt und Charakter; und dieß muß ich selbst von der bei Niebuhr abgebildeten Trimurti sagen. Hat Lord Valencia mit Recht in Brama's Miene die ungestörte Ruhe des Schöpfers der Welt, in Wischnu's Kopfe die Züge des Wohlwollens und den heitern Strahl im

---

*) Doch muß bemerkt werden, daß Ramajana und Mahabharata zu den ältesten Werken der indischen Litteratur gehören und den Purana's vorhergehen (siehe auch Bopp die Sündfluth rc. S. IX und XXIII.), auch noch nicht ausgemacht ist, ob jene Sculpturen unmittelbar sich jenen Gedichten, oder dem in denselben bearbeiteten Stoffe anschließen.

**) Nach Niebuhr Tab. V, VI. s. Heeren 313 ff. a. a. O.

***) So urtheilte auch der reisende Maler Hodges, der viele Grotten durchwandert und ein Kupferwerk über sie herausgegeben hat.

Auge, unter dem sich der Lotus auszudehnen scheine, gefunden, so können wir Niebuhr's Abbildungen nicht als treu ansehen;— denn das wilde, schreckliche Ansehen des Schiwa mit dem Knebelbarte, der anderwärts auch mit einer Kette von Schädeln dargestellt wird, wollen wir ihm recht gern zugeben. Der herrschendwerdende Cultus des Letztern gab auch häufig zu obscönen Schilderungen Veranlassung *).

Nun finden sich zwar hier und da auch Statuen von Göttern; aber keiner, der sie sah, legt ihnen eine besondere künstlerische Wichtigkeit bei, z. B. den Buddhastatuen vor der Tempelgrotte zu Bamian, deren eine männlich, die andere weiblich seyn soll, und den Bildern des Buddha auf der Insel Elephante. Auch diese Statuen waren Kolossen und gefärbt. Weit bestimmtere Gestalten, als jene Götter gewinnen konnten, empfingen die geheiligten Thiere. In diesen unzähligen Thierkolossen, in den Elephanten, Stieren, Löwen, gibt sich das herrschende Interesse an dem thierischen Leben, das Unvermögen, die höhere geistige Gestalt darzustellen, mittelbar zu erkennen. Aber auch in den Thiergestalten kommen die seltsamsten, naturwidrigsten Zusammensetzungen vor, welche nur durch ihre Bedeutung interessiren können, durch ihre widrige Form aber oft Furcht und Abscheu erregen. Mag es seyn, daß diese symbolische Plastik wenigstens ursprünglich von regerem religiösen Gefühle erfüllt gewesen als die der spätern Griechen, welche mehr in schönern Formen lebte; immer bleibt das gewiß, daß sie noch nicht das Gepräge des reiferen Geistes angenommen hatte, der in der schönen Kunst seinen Wirkungskreis hat. Von der Malerei der alten Indier wissen wir nichts Besonderes zu sagen; da die Farbe unstreitig nur zur Belebung großer Räume, Massen und plastischer Gestalten angewendet wurde, so kann hier eigentlich

*) Vergl. Heeren S. 325.

nur von Färbung nicht von Malerei als selbstständiger Kunst die Rede seyn.

Gefeiert ist dagegen die Poesie der Indier, welche zu den ältesten Litteraturen der Völker gehört; allein ein Theil derselben, und zwar die dramatische Poesie der Indier gehört nicht mehr in diese Periode, sondern in eine spätere, und scheint nicht ohne fremden Einfluß sich gebildet zu haben. Wie viele Zusätze aber in späterer Zeit die älteren epischen Gedichte der Indier erhalten haben mögen, läßt sich nicht entscheiden *). Das unbestreitbar hohe Alter der indischen Litteratur erweisen die unerklärbaren Inschriften jener alten Bauwerke, die Beziehung jener plastischen Darstellungen auf die Veda's, welche jedem Braminen zu lesen heilige Pflicht war. In diesen heiligen Büchern, deren Abfassung man nach Colebrooke und Jones mehrere Jahrhunderte vor Homer setzt, ist unstreitig auch zugleich die älteste indische Poesie enthalten. Wir meinen die Hymnen oder Lobgesänge, die sich in den selbst metrisch abgefaßten Vedams finden, besonders in dem Ritsch oder Rigveda, und in dem wahrscheinlich spätern Gesetzbuche Menu's **); auch ist es natürlich, daß in einem Volke, wo die Religion alle Cultur bestimmt, die erste Poesie religiös seyn mußte. In jenen Gedichten finden wir einfache Gebete, und erhabene, von metaphysischen Ideen getragene Dichtungen ***), und überhaupt erscheint in dieser Litteratur keine von Prosa gesonderte Poesie.

Die größten Heldengedichte der Indier aber, Ramajana und Mahabharata, welche häufig mit den Epopöen des Ho-

---

*) S. W. v. Humboldt über Bhagavatgita S. 51.

**) Was aber Friedrich Schlegel, Vorlesungen über alte und neue Litt. S. 171, höher stellt.

***) S. Asiat. researches T. VIII. p. 401 sqq.

mer verglichen worden sind, setzen in ihrer jetzigen Form, so weit wir dieselbe kennen, ein weit ausgebildeteres Volksverhältniß als die griechischen in Hinsicht auf das griechische Volk voraus. Die alte Einfachheit einer epischen Zeit ist nur in einzelnen Episoden zu erkennen; weshalb wir über den ursprünglichen Charakter jener Dichtungen nur sehr unvollkommen zu urtheilen im Stande sind. Von Kalidasa, der nach aller Wahrscheinlichkeit erst nur hundert Jahre vor Christo lebte, zu dessen Zeit aber schon die Poesie Kunstpoesie war, soll Ramajana wieder hergestellt worden seyn. Von Mahabharata aber, welches mehr schon einen philosophisch-poetischen Charakter trägt, sagt Bopp, daß es eine Litteratur für sich ausmachen und eine mythologische, philosophische, poetische und historische Encyklopädie vertreten könnte *). Die uns bekannte Episode unter dem Namen Bhagavatgita zeigt diesen didaktischen Charakter und entwickelt gesprächsweise die Kastenpflicht des Ardschuna, seine räuberischen Verwandten zu bekämpfen.

Fr. Schlegel nimmt an, daß der Glaube der Indier an die Seelenwanderung ihre ganze Denkart und Poesie bestimmt habe. Diese aber beruhe auf der Vorstellung, daß alle Wesen von Gott ausgeflossen seyen, in dieser Welt aber sich in einem durchaus herabgesunkenen und unglücklichen Zustande der Unvollkommenheit befänden, aus welcher sie durch mancherlei Kreise von Verwandlungen der Gestalt und Wanderungen der Seele entweder durch eigene Schuld immer tiefer herabsänken, oder aber durch innere Reinigung ihres ganzen Wesens sich der Vollkommenheit wieder nähern und zu ihrem göttlichen Ursprunge zurückkehren könnten **). Hierauf

*) Bopp Ardschun's Reise, Vorrede 5.

**) A. a. O. S. 164; vergl. 171 ff.

gründe sich ihre Ansicht von dem gegenwärtigen und künftigen Daseyn, die Heilighaltung des Familienbandes, und der Ehe, welche für länger als ein Leben gilt, die Treue der Liebenden, welche auch in der That zu Schilderungen, die der europäisch-romantischen Darstellung verwandt sind, Veranlassung gegeben hat. Es ist nicht zu läugnen, daß diese letztgenannten Seiten des indischen Lebens uns in ihren poetischen Darstellungen vornehmlich ansprechen, daß die edle Einfalt, das Fühlen mit der Natur, ihre Freude an der Schönheit derselben, dem spätern Geschlechte so rührend seyn muß wie dem Erwachsenen der Anblick der unschuldigen Kinderwelt, die auch dem Manne den Keim des Guten vorhält, zu welchem er sich frei erheben kann; aber vergessen dürfen wir nicht, daß diese kindliche Einfalt eben auch eine andere Seite hat, deren Betrachtung einer unbedingten Schätzung entgegenwirken muß. Jene allgemeine Belebung der Natur, durch welche Alles zusammenhängt, kennt nur entweder Gestaltenwechsel, nicht charakteristische Bestimmtheit der Gestalt, welcher die Kunst bedarf, oder ein Zurückziehen in den allgemeinen Lebensquell durch unthätige Büßung und Spannung des Geistes. Sind doch selbst die Götter, die in der indischen Poesie auftreten, wenig von einander zu unterscheiden. Im Nala nehmen die Welthüter, oder 8 hohen Götter, welche den 3 höchsten zunächst stehen und die Welt beherrschen, zwar menschliche Gestalt an, aber das Gedicht unterscheidet sie von dem Menschen nur durch folgende Eigenschaften: sie sind ohne Schweiß und Staub, haben einen festen, unbeweglichen Blick, frische unverwelkliche Kränze und berühren den Boden nicht. Lassen sich solche Götter durch die plastische Kunst nicht darstellen, so unterscheiden sie sich auch unter einander nicht, und eben so sind auch die menschlichen Personen wenig von ihnen unterschieden. Man hat die Indier ein

Blumenvolk genannt, und ihre besondere Hinneigung zu der Pflanzenwelt nicht nur, sondern auch ihre Lebensweise rechtfertigt diesen Namen. Aber wie die Blume nur im Sonnenlichte athmend gedeiht, so erscheint auch nach dieser Lage hin der Mensch in ihren Dichtungen gleichsam als eine Pflanze, und er gedeiht und wirkt immer, insofern er im Gefühle und feinern Instincte des Guten lebt, der Sitte folgt und im Dulden und Leiden sich zu der Unbeweglichkeit der Götter erhebt. Das kleinste Vergehen gegen die heilige Gewohnheit, z. B. eine äußere Verunreinigung seiner Natur, ist ein Frevel, der ihn auf lange Zeit auf eine niedere Stufe zurückwirft. Darum erscheinen auch die Frauen in ihrer natürlichen Anmuth bedeutender in den indischen Dichtungen als die Männer; die Männer aber stehen am Höchsten, wenn sie büßen und opfern, oder die Pflichten ihrer Kaste buchstäblich vollziehen. Ein bewegtes mannichfaltiges Leben fand hier die Poesie nicht darzustellen; das idyllische Mährchen war vielleicht das Höchste, was ihr zu erreichen möglich war. Unschuld der Gesinnung sprechen die alterthümlichen Laute indischer Poesie aus; aber diese Darstellung kann nicht mannichfaltig seyn, denn die Mannichfaltigkeit erfordert Entwickelung. Die Mannichfaltigkeit aber in der indischen Poesie, wenn wir von dem Reize des Neuen und Fremdartigen, womit sie uns zuerst anspricht, nicht mehr geblendet werden, ist mehr der Schmuck der bewußtlosen Blumenwelt als die Bewegung freier Charaktere. Soll doch der mythische Dichter Valmiki, dem das Heldengedicht Ramajana beigelegt wird, in zarter Klage über das Mißgeschick zweier Liebenden das elegische Versmaaß erfunden haben, und in Gitagorinda, wo Gott Krischna, Wischnu's merkwürdigste Verkörperung, als Hirt unter den Mädchen verweilt, hat diese Liebesinbrunst ihre höchste Gluth erreicht. Gefühl und zartes Mitgefühl, welches den Menschen

mit der ganzen Natur verbindet, das ist der Grundton und höchste Klang der indischen Poesie. Uebrigens ist auch bemerkenswerth und mit dem Gesagten übereinstimmend, daß das erste berühmte Fabelbuch, welches unter dem Titel der Fabeln des Bedpai oder Pilpay aus dem Oriente in den Occident verpflanzt worden ist, von den Indiern stammt und dort den Namen Hitopadesa, d. h. heilsamer Unterricht, führt, indem es Lehren der Sitte und sinnreiche Sprüche durch den Faden der Fabel zusammenreiht, welche den oben geschilderten Charakter der alten, naturgemäßen Fabel trägt.

Wenn die Cultur der Aegypter, wie schon bemerkt worden, mit der der Indier sehr verwandt ist, ohne daß wir einen genauen historischen Zusammenhang unter beiden Völkern nachweisen können, oder nachzuweisen brauchten, und, was die bildende Kunst insbesondere anlangt, die Aegypter mit den Indiern gemein haben, daß sie gern ins Riesenhafte bilden — ihre gigantischen Denkmäler staunte schon Herodot an, und Homer preist die hunderttthorige Thebä — so zeigt sich dagegen auch eine auffallende Eigenthümlichkeit der ägyptischen Symbolik. Diese nämlich ist eines Theils umfassender als die der Indier und breitet sich über alle Verhältnisse des Lebens aus, andern Theils erscheint das Göttliche in der religiösen Symbolik der Aegypter in einem höhern Grade lokalisirt als bei den Indiern. Hiermit drückt sich der ägyptische Volkscharakter selbst aus, welcher von dem indischen bedeutend verschieden ist.

Dieser Charakter aber hängt mit der geographischen Lage Aegyptens genau zusammen. Aegypten, von zwei Seiten durch Sandwüsten und gewaltige Gebirge eingeschlossen, streckt sich, ein enges Thal, von Aethiopien und Nubien bis zum

mittelländischen Meere aus. Um aber dieses Land für Bewohnung fähig zu machen, mußte der Mensch sich des Stroms bemächtigen, der sich durch dieses Thal die Bahn gebrochen, und von dessen Ueberschwemmung alles Gedeihen des Landes abhing. Dämme, Canäle, Seen mußten angelegt werden, um den Ackerbau zu schützen und ergiebig zu machen. So war es Wasser und Land vornehmlich und die befruchtende Sonne, was die Aufmerksamkeit des Aegypters auf sich zog. Wahrscheinlich empfing Aegypten seine Cultur von Aethiopien aus durch Priestercolonien, welche in Oberägypten sich niederließen, und von da pflanzte sich die Cultur nach Mittel- und Unterägypten fort. Theben erscheint zuerst als Sitz der ägyptischen Cultur, dann Memphis, schon zu Abraham's Zeit blühend, endlich auch Sais. Priesterkasten pflanzten die Kenntniß von Himmel und Erde als Erbschaft fort und behaupteten alles höhere Wissen als ihr geheimnißvolles Eigenthum. Sie leiteten die großen Bauten durch ihre ausgezeichnetere Kenntniß der Mathematik und Mechanik; sie beherrschten dadurch den Staat, und selbst die weltlichen Beherrscher waren von ihnen abhängig.

Wenn wir nun sehen wollen, wie sich bei diesem arbeitenden und zu großen Bauten durch ihre Lage aufgeforderten Volke die heidnische Naturreligion eigenthümlich gestaltet hat, so bemerken wir zunächst, wie unter ihren Göttern hervorragen Osiris und Isis. Jener Gottheit liegt die Vorstellung des wohlthätigen Nilstromes und der Sonne, welche den Ackerbau begünstigt; der Isis dagegen die Vorstellung des Landes, dann auch des von der Sonne abhängigen Mondes zum Grunde, dessen Wechsel die Jahreszeiten ankündigte. Diesen wohlthätigen Mächten steht der austrocknende, aus der südlichen Wüste wehende Gluthwind als feindlicher Typhon gegenüber. Den Kampf dieser Mächte bildet der Mythus aus.

Die Götter sind also hier vornehmlich Landes- und Erdengötter, im Wechsel begriffene Naturerscheinungen, deren bedeutende Wirkungen die symbolische Kunst auf alle Weise zu fixiren sucht.

Diese Götter griffen in alles Leben der Aegypter ein, ja sie sind daher zugleich auch Todesgötter, wie Osiris Todtenrichter. Ihnen wird die körperliche Hülle auch nach dem Tode anvertraut, für deren Erhaltung die Aegypter bekanntlich so viel Sorge trugen; wie sie nämlich das Saamenkorn in den dunklen Boden steckten, so verbargen sie die Leichen ihrer Gestorbenen in nächtige Kammern — aber das Einbalsamiren und ängstliche Verwahren des Körpers vor dem Grauen der Verwesung deutet auf den Glauben hin, daß die wandernde Seele einst diesen Körper wiederfinden und ihn von Neuem beleben werde. Große Ehre ward daher auch den Todten erwiesen, und es bildete sich hier die Vorstellung eines Todtenreiches, einer Unterwelt, in welche die abgeschiedenen Seelen eintreten, ohne ihren Anspruch auf die verlassenen Hüllen aufzugeben. So erblickten, wie es scheint, die Aegypter in der Seele selbst noch nicht den denkenden Geist, sondern nur das den Körper Belebende und im Gegensatz des Körperlichen. Hierhin nun deutet auch der herrschende Thierdienst, der mit der Cultur des Landes in Verbindung stand. Das Hauptsymbol in dieser Hinsicht war der berühmte Apisstier, der auch den Osiris vorstellte. Aber auch der Ibis, das Krokodill, die Katze, der Sperber rc. werden als bedeutsame Thiere hervorgehoben und dem Menschen in Hinsicht auf das Erhalten des todten Körpers gleichgestellt. In dem Thierdienste kündigt sich offenbar die Verehrung des Lebendigen an, und daß das Geistige noch nicht in seiner wahren Würde gefaßt ist. Der wunderbare Instinct des nützlichen Thieres ist es, der die höchste Aufmerksamkeit fesselt.

Wie denn ein thierisches Leben in der ganzen Natur geschaut wird, so wird das Thier auch an den Himmel versetzt und in dem wandelnden Gestirne verehrt. Und weil das thierische Leben ihnen so wichtig ist, so suchen sie auch das individuelle Leben zu verewigen in ihren Mumien, und es erstarrt das Lebendige vor ihren Augen; sie suchen den Tod zu fesseln, und ihr Leben wird eine lange Trauer um die Abgeschiedenen. Dieses wird nun als Grundzug ihres Volkscharakters auch in ihrer Kunst vorherrschend: starre, geheimnißvolle Größe, ernste und melancholische Feierlichkeit ist das Grundprincip derselben, wodurch sich auch die ägyptischen Bauwerke von den indischen unterscheiden. Hierzu kommt noch das Joch des Herkommens, welches die Priesterkaste dem Volke überwarf. Bei keinem Volke nimmt man so sehr als bei den Aegyptern dieses Hangen an dem Alten und Hergebrachten, dieses dumpfe, knechtische Leben unter priesterlicher Herrschaft wahr. Hierdurch wurde die Kunst derselben auch in ihrem Fortschreiten, wie in ihrer Mannichfaltigkeit sichtbar aufgehalten. Verglichen mit der Kunst der Indier ist daher die der Aegypter einfacher, aber in gewissen Beziehungen auch einförmiger, schwerfälliger und an bestimmtes Herkommen gebunden. Sie wiederholt mit unermüdetem Fleiße sich immer im Hervorbringen derselben Pyramidal- und Obeliskenformen; und ihre Körper- und Thiergestalten sind starr und unbeweglich. Statt jener kindlichen Unbefangenheit und Einfalt, welche die indischen Formen aussprechen, herrscht hier ein trauerndes Schweigen. Die ägyptische Kunst ist nun ihrem innersten Wesen nach symbolisch; in ihr scheint Alles einen geheimen Sinn zu haben; ja die ägyptische Sphynx ist selbst das Symbol des Räthselhaften und Geheimen. Diese Kunst bezeichnet das wechselnde Leben durch Beharrliches und Starres, um es zugleich als das Bleibende und Höchste

festzuhalten. Mit ihrer äußern Seite wendet sich diese Kunst jedoch nach der bestimmten Gegenwart hin; sie will gleichsam die Stelle der Geschichte vertreten, indem sie das, was einmal geschehen, oder so nur da gewesen zu seyn scheint, zu verewigen sucht, wie die Thaten der Könige, Schlachten, Triumphe, bestimmte Processionen und Weihungen; daher auch hier die Portraitstatuen der Könige und Priester.

Riesenhafte Bauwerke, die ihre Bestimmung durch ihre Form nicht sogleich ankündigen, treten uns in noch größerer Anzahl als bei den Indiern entgegen; denn die Aegypter waren vor Allen „das bauende Volk" der alten Welt und gingen, wie die Indier, von dem Höhlenbaue aus, der auch noch in dem freiern Tempel seine Spur zurückließ *). Erst durch mehrere Räume, durch unübersehbare Reihen kolossaler Sphynxe oder Widder, große pyramidalförmige Thore, dann den von Säulen getragenen Vorhof, gelangte man in die Säulenhalle des Tempels und durch sie in das dunkle Heiligthum. Bald**) erhoben sich die nach den vier Weltgegenden gerichteten Pyramiden (Grabmäler) und Obelisken, übersäet von Hieroglyphen, in alles andere neben ihnen vernichtender Größe, über den geweihten Boden. Ganze Gebäude erschienen als Symbole. An die Tempel, deren viele auch in der Zahl ihrer Säulen und Stufen symbolische Bedeutung tragen und dem Eintretenden ein feierliches Schweigen ge-

---

*) Stieglitz a. a. O. 174: Bedeckt mit schwerem Gesteine, der obern Felsendecke der Grotten nicht unähnlich, zur Unterstützung dieser Bedeckung mit starken Säulen versehen, waren die Zellen düster, von keinem Tageslichte erhellt, als was die Pforte einließ. Zelle und Sanctuarium waren gewöhnlich in Felsen gehauen. — Aus den einfachen viereckigen Pfeilern ging die Säule hervor; Stieglitz S. 150.

**) Die Blüthe der ägyptischen Baukunst scheint zwischen 1000 bis 500 vor Chr. zu fallen. Die auswandernden Israeliten kannten jene Prachtgebäude noch nicht.

bieten, reihen sich ungeheure Paläste der Herrscher mit mächtigen Kolossen geziert (man erinnere sich der Tempel und Paläste von Luxor und Karnak), und die Gräber der Könige *) verkündeten den Stolz der menschlichen Herrschaft, in Uebereinstimmung mit jenen Worten, welche Osymandyas, nach Diodor, auf seinen Koloß setzen ließ: ich bin Osymandyas, der König der Könige; wer wissen will, wie groß ich war, und wo ich ruhe, der zerstöre eines meiner Werke. Aber auch die Massen, welche sich der arbeitenden Hand des Aegypters darboten, und die sein mühsamer Fleiß zu bewältigen wußte, wirkten zu dem kolossalen Charakter der ägyptischen Baukunst und bedingten die Verhältnisse der Mauern, Säulen und des Gebälkes **).

In der Plastik der Aegypter aber zeichnet sich, durch den Thierdienst bedingt, die Gestaltung des Thieres aus, der deutlichste Beweis, daß sie nicht die Höhe dieser Kunst erreicht haben; denn diese fordert die geistigste Gestalt in ihrem größten Ebenmaaße. Zwar sehen wir auch menschliche Gestalten in der ägyptischen Plastik, z. B. die ungeheuren Memnonen; aber wie die Memnonssäule, der Sage nach, erst klang, wenn sie der Lichtstrahl des Morgens berührte, so tragen diese ungestalteten Figuren, aus hartem Steine gearbeitet, nicht die Beseelung in sich selbst. Sie selbst sind mehr Werke der Architektur als der freien Plastik. Sonst aber erblicken wir die Menschengestalt häufig mit Gliedern thierischer Körper

---

*) Wie die Felsengräber in dem Thale Bibang el-Melouck in Oberägypten (in Mittelägypten kommen dagegen die Pyramiden vor). Die Basreliefs an jenen Felsengräbern stellen nach Champollion auch das zweifache Loos der Seelen nach dem Tode durch die auffallende Himmelserscheinung, den Lauf der Sonne durch die beiden Hemisphären, sinnbildlich dar.

**) Hierüber siehe Stieglitz a. a. O. 169 ff.

versehen, und statt des geistigsten Theiles am menschlichen Körper, des Hauptes, einen Thierkopf aufgesetzt, um eine besondere Eigenschaft der Götter symbolisch zu bezeichnen, — wie auch verschiedene Thiergestalten symbolisch verbunden werden; oder wir sehen den Beherrscher der Erde als Tempelwächter, in knechtischer Gestalt die Last des Steins tragen, oder sich als Schmuck dem Prachtwerke unterordnen. Ja auch wo die Menschengestalt wie in den Königsstatuen in bestimmter Individualität dargestellt werden soll, da hat sie nicht einmal den Schein der freien Bewegung und die Leichtigkeit der indischen Reliefs, obgleich ihre Zeichnung diese an Regelmäßigkeit übertrifft. Wir sehen die Gestalten sitzend oder in steifer Bewegung; die Hände, die Werkzeuge des Handelns, wie bei den Mumien, an den Leib angeschlossen, die Füße steif zusammengehalten, und außer der nationalen Grundbildung wird alle Unterscheidung der Gestalten nur von außen her (z. B. Bekleidung, Farbe) gegeben. Die Kunst stellt hier das Menschliche noch nicht frei dar, weil sich das Menschliche hier noch nicht frei entwickelt hat und noch in dumpfer, thierischer Abhängigkeit gehalten wird. Im Reliefe, worin die Gestalt noch roher erscheint, treten die symbolischen Darstellungen der Unterwelt, oder des Todtenreiches, so wie der Himmelsverhältnisse ein.

Auch Malereien finden wir hier, wie namentlich neuere Entdeckungen eine Menge derselben an Tempel= und Begräbnißwänden, Mumiendecken und auf Papyrusrollen gezeigt haben. Aber was stellt die Malerei dar? Sie verschmilzt auch hier mit Plastik, indem sie erhabene Gestalten oder vertiefte Umrisse mit Farben bekleidet und hauptsächlich die Dauer und symbolische Bedeutsamkeit der letztern im Auge hat; aber auch auf der Fläche entfernt sie sich nicht weit von der Färbung. Sie hält sich hier vornehmlich an das unmittelbar Gegebene.

Sie sucht portraitmäßig auf den Mumienmasken die mit Verwesung bedrohten Züge der Abgeschiedenen zu erhalten; oder sie stellt uns die Beschäftigungen des täglichen Lebens, die mühsamen Arbeiten der Bauleute, die jene großen Kolosse aufrichteten, das Leben der Krieger und Priester dar; Nachbildungen der Wirklichkeit ohne idealen Gehalt, und ohne die Bedingungen der wahren Malerkunst (z. B. ohne Perspective und kunstgemäße Behandlung von Licht und Schatten), welche uns nur ein historisches Interesse gewähren können*).

Wie übrigens die Werke dieses großen Volkes nur staunendes Schweigen gebieten, so sind sie auch selbst stumm geblieben in der Geistessprache der Poesie, und keine Dichtung der Aegypter klingt unvergänglich in den Ohren der Nachwelt. —

Die Religion der Parsen, deren Herrschaft sich aus dem indischen Reiche erhob, beruht auf dem natürlichen Symbole des Lichts und seiner Erscheinungen, entgegengesetzt der mit diesen Erscheinungen in Gegensatz tretenden Finsterniß, kurz auf einem Dualismus in der Natur, der zugleich als geistiger Gegensatz des Guten und Bösen aufgefaßt und als Kampf in der Geschichte der Welt betrachtet wurde. Das Bild des Leuchtens und Ausstrahlens trat in dieser Gestaltung des Heidenthums an die Stelle der Zeugung, durch welche die übrigen orientalischen Völker das Hervorgehen des Mannichfaltigen aus der höchsten Einheit erklärten. Das also, was hier vor Allem verehrt wird, ist dasjenige, wodurch die Gestalten erst bestimmt unterschieden werden, nicht die Gestalten selbst. Da aber das Licht, das immer bewegte, selbst gestaltlos ist, so konnte auch die persische Religion,

---

*) S. Böttiger Ideen zur Archäol. der Malerei. 1. Thl. Drsd. 1811.

welche in diesem Lichtcultus bestand, die Kunst nicht besonders fördern; auch dann nicht, als sie aus Elementardienst wiederum in Gestirndienst überging, und Mithras, Licht und Finsterniß vermittelnd, ausgezeichnete Verehrung empfing. Wenn uns die persische Religion dennoch einen Kreis von Symbolen aufzeigt, so bezogen sich dieselben theils weniger auf den Gegenstand als auf die Art der Verehrung — denn die sinnliche Thätigkeit sucht sich durch Cultus und Ritus zu äußern, wo der Gegenstand der Verehrung sinnliche Gestalt nicht zuläßt; — theils sind es untergeordnete Erscheinungen, welche mit jenem Dualismus zusammenhängen. Zu dem letztern gehören die zwei Reihen der Thierwelt, die reinen und unreinen Thiere, welche Ormuzd und Ariman zur Seite stehen; an deren Spitze das Einhorn, ein Thiersymbol, aus den nützlichsten Thieren des Orients zusammengesetzt (Ochs, Pferd und Esel), und der ihm entgegengesetzte fabelhafte Martichores, d. h. der Menschenwürger (aus Mensch, Löwe und Skorpion zusammengesetzt) sich befinden; der Weltstier, der nach der kosmologischen Sage zuerst geschaffen worden, und aus welchem Menschen und Thiere hervorgegangen, der Becher des Dschemschid das Weltall vorstellend, den dieser bei der Gründung von Eschakar fand — und die symbolische Nachbildung der Welteinrichtung an dem Throne des Reichs, so wie des Lichtreichs in dem Lustgarten (Paradies) des Königs, der ja selbst als Abbild des Lichtes vorgestellt wurde. Der verständige Gegensatz, welcher durch jene ganze Religionsansicht der Perser sich hindurchzieht, zeigt sich auch in der Darstellung der Thierkämpfe*) und hängt mit dem rüstigen, thätigen Charakter des Persers zusammen,

---

*) Wie in dem Kampfe des Löwen mit dem Einhorn auf den Ruinen von Persepolis.

welcher durch Gedanken, Worte und Werke die Finsterniß zu bekämpfen und für das Lichtreich zu wirken verpflichtet war. Sonst fand die Kunst in dieser Religionsweise wenig Stoff zur Darstellung. Tempel und Altäre waren sogar in älterer Zeit verboten. Mehr wirkte die Kunst zur Verherrlichung der Herrscher. Die Feldlager der Könige legten den Grund zu den Städten der Perser. Die wichtigsten Ueberreste ihrer Baukunst und Sculptur sind die Reste des Reichspalastes, die unter dem Namen der Ruinen von Persepolis (oder Tschilminar) hervorragen und überhaupt zu den imposantesten Steinmonumenten des orientalischen Alterthums gehören. Sie tragen einen freien, heiterglänzenden Charakter. Eine prachtvolle, doppelte Freitreppe bildete den Haupteingang, von welchem man in einen freien Raum gelangte, auf welchem die verschiedenen Gebäude standen *). Große Colonnaden, deren Säulen weit schlanker und leichter als die ägyptischen gebildet sind, mit cannelirten Schaften und verschieden geformten Knäufen, erfreuten das Auge und führten zu den von Gold und Silber glänzenden Sälen und Gemächern auf der höchsten Terrasse; auch scheinen die Gesimse geschmackvoller gewesen zu seyn, als man sie bei den Aegyptern findet. Die Mauern waren mit Figuren in hoch erhabener Arbeit überladen, die in der Zeichnung und Ausführung freier und ausgearbeiteter sind als die ägyptischen und den wandernden Hof des Dschemschid, dem die unterworfenen Länder huldigen, mit allem Prunke des asiatischen Hofs charakterisch darstellen **). Das Einhorn und die geflügelte oder persische Sphynx ***) waren in kolossalen Standbildern

---

*) Stieglitz a. a. O. S. 111 ff.

**) Heeren's Ideen I, 1. 3. Aufl. S. 273.

***) Man hat bemerkt, daß dieselbe durch Vereinigung von Menschen-, Adler-, Löwen- und Stierform dem Cherubim des Ezechiel verwandt ist. Stieglitz S. 112.

aufgestellt. Aehnliches zeigen die Ruinen von Istaker, welche wahrscheinlich zu den Anlagen von Persepolis gehörten. Ueber die Poesie der ältern Perser sind uns nur schwache Muthmaßungen möglich. —

Verwandt den Persern durch manche Spur desselben Gegensatzes, der sich in ihrer Lebensansicht nachweisen läßt, aber abgeschieden von jedem mitlebenden Volke, standen die Hebräer da, als rein monotheistisches Volk, das seine Gottesverehrung von höherer Offenbarung selbst ableitete. Nach der religiösen Anschauung der Hebräer ist die Welt ein Werk der Gottheit. Hiermit verschwinden die Götter aus der Natur, und alle Erscheinung wird als endlich und vergänglich erkannt, jedes Ding nach seiner eigenthümlichen Begränzung aufgefaßt. Unendlich und über die Welt erhaben, wie der Künstler über sein Werk, kann diese Gottheit auch nicht durch irgend eine Erscheinung oder Gestalt sinnlich bezeichnet werden; ja ihr allmächtiges Wort ruft alle Wesen aus dem Nichts hervor. Eine solche Weltansicht kann, wenn überhaupt durch Kunst, nur durch die Dichtkunst ausgesprochen werden, welche die Gottheit in ihrem werkthätigen Bilden vorstellen kann, ohne sie selbst in ein fixirtes Bild, in ein Idol zu verwandeln. So stellt auch die heilige Poesie der Hebräer die Gottheit und ihr Verhältniß zur Welt anthropopathisch vor; sie nennt die Welt ein Werk der Hände Gottes, den Donner seine Stimme, das Feuer seinen reinigenden Zorn, und Alles muß seiner Verherrlichung dienen. Er ist der Unermeßliche, Ewige, Erhabene, und alle andere Individualität ist nichts vor ihm. Diese Erhabenheit, vor der alles Andere beschränkt erscheint, drückt selbst sein Name Jehovah aus, d. i. der da war, ist und seyn wird, und von dem es heißt, der den Menschen sterben läßt und ruft, kommt wieder, ihr Menschenkinder! Wenn jedoch dieses Verhältniß des israelitischen Gottes noch

als ein äußeres, als Verhältniß des Gegensatzes, oft auch als das Verhältniß des Herrn zum Diener erscheint, und durch das Gefühl der Sünde und des Ungehorsams auf der entgegengesetzten Seite noch näher bestimmt wird, so bringt die Religionsgeschichte der Israeliten anderntheils die Gottheit dem innern Menschen näher. Gott erscheint nämlich in der heiligen Stammessage der Israeliten als Urheber eines Bündnisses mit den Gläubigen, zu denen er in Träumen und Gesichten, den wunderbaren Erscheinungen des Geistes redet, als Bundesgott und Schutzgott, der durch den auserwählten Stamm die Völker segnen will, als König seines Volks; womit dieses Volk zugleich von andern Nationen bestimmt abgesondert und gleichsam abgeschlossen wird. Durch diese Anknüpfung an das nationelle Leben aber erhält die Vorstellung von der Gottheit wieder eine Bestimmung, welche der Poesie günstig ist. In den einfachen Schilderungen der religiösen Urkunden der Hebräer, welche von Moses ihren Namen führen, erscheint darum Jehovah den Menschen menschlich nah und leitet ihre Geschichte, und so wird diese Geschichte selbst zur Poesie, — unter welchem Namen wir hier natürlich nicht Erdichtung, wie man es gemeinhin nennt, sondern eine begeisterte Darstellung des Wirklichen verstehen. Aber noch mächtiger tritt die Poesie in dem hohen Preise des Ewigen, in den wahrhaft erhabenen Psalmen hervor, in welchen sie das Gemüth bald von der staunenden Betrachtung der Werke des Herrn zu dem Denken und Empfinden der unvergänglichen Herrlichkeit des Schöpfers erhebt, bald den gläubigen Muth des Volkes, mit erhebendem Blick auf den geistigen Heroismus der Erzväter, aufrichtet, bald mit prophetischem Geiste und frommer Sehnsucht in die Zukunft schaut, oder reuevoll, und des begangenen Ungehorsams eingedenk, um Hülfe und Befreiung zu dem Herrn fleht.

Wie diese ganze Ansicht der Hebräer, der persischen Weltansicht, wie wir bemerkten, verwandt, die Dinge in einem bestimmten Gegensatze, nämlich des Endlichen zu dem Unendlichen, auffaßt und dadurch eine höhere Verstandesbildung bezeichnet; so ist auch das Symbolische bei diesem Volke, wie bei jenem, nur auf einen geringen Kreis beschränkt, nämlich zunächst auf den Ritus, mit welchem man dem bildlosen Herrscher dient. Durch diesen symbolischen Ritus ist auch die Einrichtung seines Tempels bestimmt, des einzigen Tempels, in welchem der Einzige verehrt wird. Letzterer trat an die Stelle der Stiftshütte, als das Volk in Palästina zu festern Wohnsitzen gekommen war und die äußere Blüthe seines Lebens erreicht hatte. Der Tempel Salomonis ist selbst zum Sinnbilde der Gottesnähe erhoben worden; aber bekannt ist, daß er von fremden Künstlern, nämlich von phönicischen und chaldäischen Bauleuten, in einem gemischten Style errichtet worden ist, welcher den Ernst des ägyptischen Steinbaus mit dem Schmucke des phönicischen Holzbaus zu vereinigen suchte *).

Was das Symbolische in der poetischen Darstellung der Hebräer anlangt, so ist sie hier nur noch in dem beschränkten Kreise der Bilder und glänzender Vergleichungen wahrzunehmen. Wenn aber überhaupt, wie wir oben andeuteten, in der Vergleichung das Bild schon der Sache gegenübergestellt wird, so tritt in der hebräischen Poesie der Einfluß derReflexion noch sichtbarer dadurch hervor, daß die Ver-

*) Ueber ihn s. Stieglitz a. a. O. S. 125, und Hirt: der Tempel Salomonis, Berl. 1809. Die Stockwerke von Gängen mit Fenstern scheinen ihm eigenthümlich gewesen zu seyn; während die getäfelten, mit vergoldetem Schnitzwerk verzierten Wände an phönicische Bauart, die Säulen vor dem Tempel an die ägyptischen Obelisken erinnern.

gleichung sich zur Parallele ausdehnt, und so Bilder und Sachen ebenmäßig entgegengesetzt werden. Im hohen Liede z. B. geht die Häufung der Vergleichungen so weit, daß dadurch die Einheit der Schilderung ganz aufgehoben wird *). Nach allem diesen ist diese Darstellung mehr subjectiv oder lyrisch, als epischer Art; in den Weissagungen der hohen Propheten aber eröffnet sich der Poesie ein neues Gebiet, in welcher eine übersinnliche Offenbarung, wie Blitze in der Nacht, hereinleuchtet. Gewiß ist, daß der hebräischen Poesie an religiöser Erhabenheit in dem ältern Orient nichts zu vergleichen ist, wenn auch gleich eine gewisse Monotonie nicht ganz in Abrede gestellt werden kann.

Zu den untergeordneten Völkern, welche noch in das orientalische Alterthum reichen, gehören auch die Chinesen und Phönicier.

Jene, noch abgeschlossener und unbeweglicher als die Israeliten, haben sich von jeher als ein von aller Poesie entfremdetes Volk bewiesen. In einer verständigen Familien- und Staatseinrichtung ist ihr Thun beschlossen gewesen. Ihre Religion war Verehrung der Naturkräfte ohne begeisternden Mythus und ohne die Erhabenheit des jüdischen Monotheismus, in mechanischen Opfercultus sich verlierend; ihre höchste Aufstrebung besteht in einer nüchternen Verstandesmoral. Nach Einigen sollen zwar die ältesten Ueberreste chinesischer Poesie, welche in dem Schi-ging (das Buch der Gedichte) aufgezeichnet und fast alle historisch, d. h. Gelegenheitsgedichte, sind, durch ihre einfach und kräftig ans Herz sprechende Darstellung und insbesondere durch die Abwesenheit poetischer Bilder an die altpatriarchalischen Dichtungen der Bibel erinnern; allein diese Periode der chinesischen Poesie ist wenigstens mit Confutsee ver-

---

*) Man vergleiche nur z. B. Cap. 7.

schwunden *); geistlose Nachahmungen dieser altvaterländischen Poesie sind an ihre Stelle getreten, und endlich hat sich die Poesie der Chinesen auf Gnomen, Sprüche, und überhaupt auf didaktische Formen beschränkt.

In einer, die vorwaltende, fast pedantische, Reflexion ankündigenden, aber ganz eigenthümlichen Weise zeigte sich bei ihnen die Symbolik, indem sie sich an die Schriftsprache anknüpfte, deren Züge zugleich dem Auge des Lesers die den ausgedrückten Vorstellungen entsprechenden Bilder vorhalten sollten. —

Die Phönicier endlich, das erfinderische Handelsvolk, welches Europa und Asien verband, hatte seinen Sinn mehr auf die Technik und Mechanik, welche dem Irdischen dient, als auf die unvergänglichen Güter der höhern Geistesbildung gerichtet, und Reichthum und äußerer Glanz galt ihnen darum auch mehr, als das Dauernde und Großartige in den Werken der Kunst. Hieraus läßt sich bei ihnen auch der üppige Naturdienst und der Zusammenfluß der niedrigsten Idole begreifen. Viele Mythen, welche sich bei ihnen fanden, haben erst bei den Griechen ihre Ausbildung erhalten, — wie die von dem Verschwinden und Wiederfinden des Adonis, — und so stehen wir nun an dem Uebergange in die zweite Periode, die Periode der classischen Kunst.

---

*) Vergl. Kurz, über die älteste Poesie in China im Tübing. Morgenblatt St. 101, 1829.

Ueber die
Periode der griechischen Kunst.

Nachdem die höchsten Bestrebungen der Kunst im vorgriechischen Alterthume dahin gegangen waren, das geahnete Göttliche als ein Unermeßliches und Unerfaßliches zu bezeichnen, in den ahnungsvollen, räthselhaften und kolossalen Formen der Bau- und Bildekunst, so gelang es nun dem fortschreitenden Menschengeiste, das Aeußere zu einer, dem Inneren vollkommen entsprechenden Erscheinung zu gestalten, in welcher Geistiges und Natürliches eins ist; — hiermit siegte die Form völlig über die Masse. Diesen Schritt that die Kunst, indem sie nach Europa überging. Es setzt aber jenes eine Volksbildung voraus, in welcher selbst das sinnliche Element des Lebens mit dem geistigen in ein natürliches Gleichgewicht gekommen ist; so daß der Geist nicht mehr versunken bleibt in die Betrachtung der Natur, wie in dem größten Theile des Orients, — sondern ihr vielmehr, mit Freiheit schaffend, gegenüber steht. Es setzt mithin voraus, daß der Mensch, so wie er selbst den Leib zum Werkzeuge des Geistes ausgebildet hat, nun auch, schaffend und dichtend in den Formen der Natur, sie zum Spiegel seines Geistes mache, indem er das Geistige, das in ihnen sich ausdrückt, das Ideale, das ihnen unterliegt, in den reinsten und, wir möchten sagen, ursprünglichen Formen hervorhebt und den gewöhnlichen Erscheinungen der Natur gleichsam entgegenstellt. Diese Bildung finden wir offenbar in dem griechischen Volke, das, nach außen strebend, und die reiche Fülle der sich darbietenden Naturgestalten mit klarem Blicke ergreifend, in Allem, was es ge-

schaffen hat, ein Denkmal seines freien, nicht durch die Fessel äußerer Auctorität und Nachahmung beschränkten Geistes hinterlassen hat. Und diese Kunst nun, in welcher der Geist vollkommen in die sinnliche Form eingegangen ist und damit das Schöne hervorgebracht hat, nennen wir daher auch vorzugsweise die classische oder die antike Kunst, die sonach eigenthümlich dem griechischen Volke angehört.

Ein jedes Aufblühen der Kunst bedarf der Naturbegünstigung. Die Griechen, die man nicht mit Unrecht ein Künstlervolk genannt hat, weil die Kunst gleichsam der Mittelpunkt ihrer Thätigkeit geworden ist, und die Werke derselben sich in nie gesehenem Reichthume über alle Flecken verbreiteten, wo nur Griechen wohnten, vermochten daher nicht ohne besondere Begünstigung der Natur die Kunst auf einen so hohen Standpunkt zu erheben, zu welchem noch die spätere Nachwelt mit Bewunderung und Begeisterung aufblickt. Es kommt hier nun besonders darauf an, diese begünstigenden Bedingungen der Kunst zu erkennen. Ohne aber die unermeßliche Zahl von Schilderungen vermehren zu wollen, durch welche man die Höhe der griechischen Cultur vielfach zu erklären versucht hat, will ich für unsern Zweck nur die wichtigsten Bedingungen herausheben, durch welche die griechische Bildung in Hinsicht auf die Kunst bestimmt worden ist, dann aber die Hauptzüge angeben, durch welche sich dieselbe von der künstlerischen Cultur früherer und späterer Völker bestimmt unterscheidet.

Die griechische Kunst ist europäische Kunst. In jenen gemäßigten Klimaten Europens, wo die Thätigkeit weder erschlafft, noch übermäßig gereizt ist, und weder Schrecknisse der wilden Natur die Einbildungskraft niederschlagen, noch üppige Pracht der Erscheinungen den Sinn berauscht, konnte eine klare Anschauung der Natur in ihren abgeschlossenen Gestalten vor allem gedeihen. Griechenland, das nun an die

Reihe kam, die Bildung der Menschheit fortzuführen, lag in der Mitte blühender Länder, als ein vor allen gesegnetes Land, den Beschäftigungen des Körpers und des Geistes gleichen Raum darbietend, zu kunstreicher Arbeit, wie zu den Spielen der Phantasie auffordernd *).

Den Boden bereiteten die Ureinwohner, Pelasger genannt, welche, von dem Kaukasus herab durch Thracien ziehend, sich in dem eigentlichen Griechenland ackerbauend niederließen und sich durch fleißige Thätigkeit aus der Rohheit wilder Stämme emporarbeiteten. Hier eröffneten sich mannichfaltige Hülfsquellen und Mittel vielseitiger Bildung durch regen Verkehr. Dann treten die kriegerischen Hellenenstämme auf, verdrängen die Urstämme und vereinigen sich in jugendlicher Kraft zu gemeinschaftlichen Unternehmungen nach außen; die heroische Periode ist angebrochen, deren Nachhall die poetische Volkssage ist. Nun scheiden sich in mannichfaltigen Kämpfen diese Stämme selbst bestimmter von einander ab, und es zeigt sich schon ein doppeltes Element der hellenischen Bildung: das eine in den Dorern hervortretend, welche mit der Rückkehr der Herakliden aus dem nördlichen Griechenlande hereindrangen, den Peloponnes einnahmen und ihre Colonien nach allen Seiten hin aussendeten; das andre in den Joniern, welche theils in Attika sich festsetzten, theils in Kleinasien und auf den Inseln des Archipelagus blühende Pflanzungen gründeten. Beide Elemente wirken sich einander immer entgegen und bestimmen sich vielfach in Kunst und Wissenschaft. Es ist aber der Gegensatz des Beharrlichen und Beweglichen; des Festhaltens an alter würdiger Sitte und der größeren Reizbarkeit und Empfänglichkeit für das Aeußere; das Vorherrschen

*) Aristoteles, Politik VII, 7., nennt das Hellenengeschlecht, als in der Mitte stehend zwischen dem europäischen Norden und Asien, muthig und sinnig (διανοητικον).

des Ernsten, Einfachen, Würdigen, Strengen auf der einen, und des Heiteren, Freieren, Mannichfaltigeren, Weicheren auf der andern Seite; der Neigung für aristokratisches Herkommen, und der für demokratische Verfassung, was hier vornehmlich zur Erscheinung kommt. Allmälig bilden sich in ganz Griechenland Freistaaten verschiedener Art; das Gefühl der gemeinsamen Freiheit und des Vaterlandes hält sie zusammen, dem gemeinsamen Feinde mit siegender Begeisterung zu widerstehen. Hier auch ist die Periode der griechischen Blüthe, beginnend mit der Zeit der Perserkriege, sich erstreckend durch die peloponnesischen Bürgerkriege, bis zu dem Verfalle der Freiheit durch die Welteroberung Alexanders, mit welcher Zeit auch die griechische Kunst ihre höchsten Aufgaben und zugleich die Freiheit des Schaffens verliert. Die ganze Geschichte der Griechen bis dahin zeigt uns das Aufstreben dieses Volks nach freier Kunst und Wissenschaft, und selbst nach dieser Zeit nehmen wir noch eine reiche Nachblüthe seines Geistes wahr; wie der Schein am Horizonte dem Auge noch lange verkündet, wo das Himmelslicht seinen Lauf vollendete.

Hier, in der freien Griechen Lande, war die Kunst nicht durch die Fesseln des Despotismus, des einförmigen, jede schöpferische Anlage untergrabenden Kastenwesens und des dumpfen Priestergeheimnisses gebunden. Mag auch die Bildung der Hellenen durch die ursprüngliche, besonders religiöse Cultur der in Griechenland eingewanderten Stämme mit dem Oriente zusammenhängen; bald verließ sie doch den dort einheimischen Charakter religiöser Symbolik und zeigte sich als freie, eigenthümlich bildende Kunst. Mag sie auch vorbereitet und äußerlich begünstigt worden seyn durch die von Aegyptern und Phöniciern erlernten Kunstgriffe der Technik *) und Mecha-

*) Die künstlich gearbeiteten und geschmückten Geräthe, der Glanz,

nik; in dem, was eigentlich schöne Kunst genannt wird, haben die Hellenen nichts entlehnt von Anderen; Alles ist aus ihrem Geiste eigenthümlich, gleich einem gesunden Gewächse, hervorgegangen, — denn nichts ihr Gleiches hat die orientalische Vorzeit hervorgebracht.

Hier aber kommt vor allen die Religion dieses Volkes zu betrachten, durch welche diese Kunst so bedeutend gefördert worden ist. Die Religion der ersten Einwohner Griechenlands scheint ein roher Naturdienst gewesen zu seyn, angeknüpft an unförmliche Symbole der Naturkraft. Von diesen rohen und unförmlichen Gebilden schritt die religiöse Phantasie der Griechen zu den klaren Götterbildungen fort. Jene mit roheren Gestalten bezeichneten Gegenstände der Verehrung dürfen wir daher wohl mit Recht die alten Götter nennen. Diese mußten dann, als rohe Naturmächte, den sich den Menschen zuwendenden Göttern weichen, welche mit sittlichen Charakteren erschienen, und welche endlich der geordnete Olymp verband. Und dies stimmt auch mit Aristoteles Bemerkung, daß bei den Alten sich die Ordnung aus dem Ungeordneten entwickelt habe. Unter jenen alten Göttern, die aus Nacht und Chaos hervorgingen, treten hervor Himmel und Erde, und die gewaltig wirkenden Erscheinungen derselben, noch im blinden Streite begriffen, die planetarischen und elementarischen Mächte. Selbst in Themis und Dike erkennen wir nur die Ordnung im Naturlaufe, und das Recht, welches zuerst als ein dunkler Naturtrieb erscheint.

Aber erst mit den neuen Göttern, welche Zeus anführt, der die unendliche Zeit vom Throne stürzte, beginnt

---

der in den Häusern der Fürsten in der heroischen Zeit geherrscht haben soll, deuten auf asiatischen Einfluß hin. Vergl. O. Müller's Handbuch der Archäol. und Kunst, S. 42, 47, 56 f.

die neue Ordnung der Dinge, die gesetzliche Ordnung, welche ein Werk der Weisheit ist *). Nun verschwinden die rohen Naturmächte in Nacht, und die gestaltlosen, wilden Verschmelzungen des Natürlichen und Geistigen werden herabgestürzt in den Tartarus; das Geistige siegt und tritt in den neuen Göttern sichtbar hervor. Diese nämlich erscheinen als klare, festbestimmte Gestalten. Zeus selbst ist der im Aether herrschende König, Herr und Vater der Götter und Menschen, Vorsteher und Lenker der menschlichen Begebenheiten, Erhalter der Rechtsgewalt, nicht ohne Bedeutung aus dem alten Lande der Gesetze hervorgegangen; nach der bei Homer zu Grunde liegenden Vorstellung Stifter und Gründer der bürgerlichen Ordnuug, welche der Dichter selbst (Odyss. IX, 114.) dem ungeordneten Leben der Cyklopen entgegenstellt, unter welchen weder Gesetz noch Rathsversammlung des Volks ist **).

Angeknüpft an die Begebenheiten der einzelnen griechischen Stämme, und bezogen auf die besondern zeitlichen und örtlichen Verhältnisse derselben erschienen diese Götter zugleich als Schutzgötter der Stämme und Beschützer der unter ihnen bestehenden Verhältnisse; — da diese Stämme sich aber selbst in freien menschlichen Richtungen ausbildeten, zugleich als die Beschützer und Vorsteher menschlicher Verhältnisse und Geschäfte überhaupt, der Kunst und Weisheit. Ihre besondere Bedeutung verschmolz also mit der allgemeinen durch Sagen, in welchen die Götter als handelnd erscheinen ***) (Mythen),

---

*) So sagt Aristoteles, Metaph. XII, 6: Die Theologen lassen Alles aus der Nacht erzeugen. Von den alten Dichtern sagt er dagegen, XIV, 4: nach ihnen herrschten nicht die ersten, wie Nacht, Himmel, oder Chaos, sondern Zeus.

**) Vergl. Creuzer, Symbolik II. Th. 8. Cap.

***) Auch der scharfsinnige Aristoteles unterscheidet die ursprüng-

und der **Mythus** im eigentlichen Sinne, wonach das Göttliche als ein **menschliches Thun und Handeln** vorgestellt wird, bildete sich **vornehmlich** bei den **Griechen** aus. Man gab ihnen Beziehung auf Naturerscheinungen und menschliche Handlungen, indem man jene als Wirkungen der Götter vorstellte und in diese die Götter wirkend eingreifen ließ. Das griechische Volk verehrte aber diese Götter, weil es in ihnen die Mächte erkannte, die auch sein eignes Leben bewegten.

Der aus Religion entsprungenen und durch die Verhältnisse der Stämme bedingten Mythen bemächtigte sich bei den Griechen zuerst die gestaltende Einbildungskraft und suchte das Verhältniß der mannichfaltigen und zerstreuten Göttervorstellungen näher zu bestimmen. Die Freiheit, die hier der dichtende Geist des Volks übte, erklärt sich dadurch, daß in Griechenland die Vorstellungen und Culte der verschiedensten Gottheiten zusammenliefen, sich, wie die Stämme selbst, berührten und zum Theil in einander verschmolzen. Die **eigentlichen Dichter** nun waren es, welche die Vorstellungen der Götter ausbildeten und sie in klaren Bildern faßten, die Verhältnisse der Gottheiten poetisch bestimmten und aus den

---

liche Naturbedeutung der Götter seines Volkes von der mythischen Gestalt derselben. Er sagt, Metaph. XII, 8: „von den Aeltesten ist in mythischer Form den Nachkommen überliefert worden, daß diese (die Gestirne) Götter seyen, und das Göttliche die ganze Natur umfasse. Das Uebrige aber ist mythisch hinzugekommen, zur Ueberredung der Menge, und der Gesetze und des Nutzens wegen." (Das Letzte können wir hier dahin gestellt seyn lassen.) „Denn es wird ihnen Menschengestalt und Aehnlichkeit mit anderen lebendigen Wesen beigelegt, und manches Andre von ihnen gesagt, was dem nahe kommt und daraus folgt. Sondert Jemand davon das Ursprüngliche ab, daß sie nämlich die ersten Wesenheiten für Gottheiten hielten, so wird er dies für eine göttliche Lehre halten müssen. — Nur in so weit ist uns die Meinung unserer Väter und der Vorfahren klar."

von allen Seiten her zusammenlaufenden, ja zusammenstoßenden Göttersagen die Vorstellung von einem geordneten Olymp aufstellten. In dieser Beziehung sagte bekanntlich Herodot *), daß Hesiod und Homer den Griechen ihre Theogonie aufgestellt, den Göttern ihre Beinamen gegeben, ihren Rang und ihre Geschicklichkeiten bestimmt haben. Doch ist es Thorheit, in diesen von den Dichtern verarbeiteten Göttersagen ein System des Polytheismus zu suchen, und widerspricht nicht nur der Natur des Polytheismus und seinem Ursprunge, sondern auch dem Wesen poetischer Bearbeitung; da die Dichter jene Göttersagen nur in so weit benutzten, als sie ihr poetischer Plan in sich aufnahm und gestattete. Die Sänger aber erhielten damit bei den Griechen bald einen Vorzug vor den Priestern, und die Einbildungskraft arbeitete dann in den Bildnern fort, um diese Götterbilder auch dem äußern Sinne als Ideale vorzustellen.

In diesem Hindurchgehen der Göttervorstellungen durch die Phantasie der Dichter und deren endlicher Firirung in der plastischen Kunst ist ein Streben des griechischen Geistes nach außen nicht zu verkennen, durch welches die griechische Kunst in ein ganz anderes Verhältniß zur Religion tritt, als die orientalische. Letzterer war nicht nur der religiöse Stoff gegeben, sondern mit ihm zugleich die Art der künstlerischen Behandlung durch die Religion selbst vorgeschrieben. Das Götterbild sollte dort nur seyn ein Zeichen der Erinnerung an die geheimnißvolle Ahnung, welche der ungebildete Mensch im Anschauen der Natur empfand. Je weniger die Form dieses Götterbildes einer bestimmten Naturform entsprach, und je zusammengesetzter es erschien, um so mehr blieb der Gedanke, es sei die verehrte Gottheit selbst, oder ihr Ebenbild, entfernt.

*) II, 53.

Der griechische Dichter empfing zwar auch von der Sage seinen Stoff, aber er gestaltete ihn mit freier Begeisterung und faßte das Zerstreute zusammen. So arbeitete in Griechenland die Poesie dem plastischen Künstler vor, der, für den Cultus beschäftigt, nur allmälig sich von dem Herkömmlichen, welches ihn beschränkte, frei machen konnte; — von dem rohen Steinblocke, aus welchem später die menschliche Gestalt herausgearbeitet wurde, erhob sich die Plastik mit der religiösen Verehrung zu der Darstellung der besonderen Stammesgottheit in der schönen Menschengestalt. Die Kunst hatte somit, dem griechischen Charakter ganz gemäß, eine exoterische Richtung, sie wurde zu einem schönen Anthropomorphismus, der aber die ursprüngliche Bedeutung des Gottes, welche die Mysterien festzuhalten bemüht waren, oft fallen ließ, um den Gott in einem harmonischen Bilde für die Anschauung zu gestalten.

So ergiebt sich in Beziehung auf die Religion auch folgender Unterschied zwischen der orientalischen und der griechischen Kunst. Die Kunst der Griechen wurde bald selbstständig; aber sie verwandelte die religiöse Verehrung leicht in einen Cultus der Phantasie, der in späteren Zeiten in Aberglauben oder Ungläubigkeit untergehen mußte, als man den Gott, der in die Sinnenwelt mit festbestimmter Gestalt eintrat, vornehmlich nach seiner sinnlichen Erscheinung auffaßte und sich an deren Form ergötzte. Das Kunstwerk blieb im Orient Mittel, das Götterbild Symbol; in Griechenland wurde es zur selbstständigen Lebenserscheinung; die Götterbilder wurden in den Tempeln, als Leiber der Götter, gleich lebenden Wesen behandelt, und hießen die sichtbaren Götter. Im Orient erschienen die Götter mit dem ahnungsvollen Charakter übermenschlicher Wesen, und ihre Umgebung sprach das religiöse Gefühl mächtig an; in Grie-

chenland als **Personen**, eben so geistig ausgebildet, als äußerlich gestaltet, und, was wohl zu bemerken ist, mit Eigenschaften, welche durch menschliche Gestalt darstellbar sind. Die Kunst der Orientalen schlug die Persönlichkeit nieder, während die der Griechen das Gefühl der Persönlichkeit erhob, indem sie den Gott selbst als unmittelbar nahen, persönlichen darstellte und durch Gestalt und Handlung dem menschlichen Leben näher brachte. Der Orient stellte das Verhüllte und Verschlossene dar, das Räthselhafte, Geheimnißvolle strebte er zu bezeichnen, und selbst die körperliche Verhüllung war ihm wesentlich; der Grieche aber warf die Hülle des Geheimnißvollen ab und theilte seine Anschauungen und Gedanken in klaren, sprechenden Formen mit; sein Leben drang nach außen hin, wie seine Volksreligion aus Mysterien heraustrat, und bewegte sich frei in dem Aeußeren und wurde öffentlich in dem gemeinsamen Leben der hellenischen Freistaaten. Diese Beziehungen sind noch genauer zu erläutern.

Der Charakter der Griechen ist oft mit dem Namen **schöner Individualität** bezeichnet worden. Soll damit angedeutet werden, daß, wie oben bemerkt, in der Bildung der Griechen Geistiges und Leibliches in ein natürliches Gleichgewicht getreten, und folglich weder das rein-sinnliche Anschauen und Bilden, noch das abstracte Denken in ihrem Leben übermächtig geworden sey, so ist damit allerdings ein wesentlicher Charakter des griechischen Lebens ausgesprochen; aber hinzugefügt muß noch werden, daß die griechische Kunst, indem der Geist ganz in die anschauliche, vornehmlich aber in die sichtbare Form eingegangen ist, kein einseitiges Bewußtseyn künstlerischer Thätigkeit verräth. Dies bringt jene **Naivetät** des griechischen Kunstwerks hervor, vermöge deren sich der Geist ganz rein in seinem Gegenstande spiegelt; die natürliche und unbefangen waltende Schönheit, welche den Griechen vorzugs-

weise eigen und mit Wahrheit, innerer Nothwendigkeit, verständiger Klarheit und Harmonie nothwendig verbunden ist. Und darum eben nennen wir jenen Einklang natürlich, indem er minder ein Werk des Willens, als eine natürliche Richtung des griechischen Geistes war. In jener höheren Vereinigung des Natürlichen und Geistigen aber, welche darauf beruht, daß der Künstler die gegebenen Gegenstände nach ihrem eigenthümlichen Charakter faßte, und an ihnen das Geistige, ohne Uebertreibung des Gefühls oder der Phantasie, in völlig klaren und einfach harmonischen Formen darstellte, zeigt sich die wahre Gegenständlichkeit griechischer Darstellung, und zugleich ein Hauptunterschied der classischen und altsymbolischen Kunst. Wenn nämlich in der symbolischen Kunst des Orients die Form über sich hinaus, auf etwas Anderes, Unausgesprochenes hindeutet, so ist hier die Idee des Künstlers, gleichsam wie die Seele in ihrem Leibe, wirksam; der Geist ist in der Gestalt, die Gestalt von ihrem eigenen Geiste belebt zu nennen. Dies aber leistete die Kunst nur dadurch, daß sie, wie die Religion, von welcher sie ausging, anthropomorphisch, und die Menschenerscheinung der Mittelpunkt ihrer Darstellung war; denn sie stellte hiermit das Göttliche in der höchsten wahrnehmbaren Gestalt, in welcher sich Natur und Geist vereinigt, dar. In dieser erst fand der Geist für das Innere den klaren Ausdruck. Andererseits erschien auch die äußere Gestalt nicht mehr als todte Form, sondern nach ihrem Ausdrucke, und zwar auf dieser Stufe der Bildung nach dem Ausdrucke des gesunden geistigen Naturlebens, des unbefangenen Denkens und Wollens, so daß sie die Gestalt des muthigen und sinnigen Wesens ist, wie es Aristoteles in dem obigen Ausspruche nannte, und in diesem Gleichgewichte des Sinnlichen und Geistigen die Schönheit wirklich vorhanden war. In demselben Maaße nun, in welchem der klare

Ausdruck des Geistes herrschend ward, und das Reinmenschliche in schöner Individualität sich darstellte, trat nun auch das Symbolische in der griechischen Kunst in den Hintergrund *). Wir finden es daher in derselben nur als ein Untergeordnetes wieder, beschränkt z. B. auf Attribute der Gottheiten, auf Schmuck und Verzierung von Hauptwerken. Hiermit hängt aber auch zusammen, daß die blos lebendige Gestalt des Thierreichs, welche in dem orientalischen Heidenthume herrschte, und in welcher der in die Natur versunkene Geist noch das Höhere, Göttliche fand, zurückgedrängt wird und dem der Welt bewußten Geiste, der nun zur Herrschaft gelangt, dienen muß. So erscheinen die Thiergestalten als Attribute und Diener der Götter; der Adler sitzt auf dem Scepter des Zeus, den Phidias dargestellt, oder zu dessen Seite; die Schlange windet sich um den Stab des Heilgottes oder des Hermes, und auf dem Löwen reitet Cybele; — ja die Bändigung der Thiere, und die muthige Ueberwindung der von ihnen drohenden Gefahren erhebt den Menschen zum Heroen; was uns die Kunst und Mythe in den Thaten des Herkules, Theseus ꝛc. und in den berühmten Thierjagden (wie z. B. der kalydonischen), ferner in den Kriegerstatuen, wo das Roß die Kraft des Menschen verherrlicht, dargestellt hat. Selbstständig erscheint die Thierdarstellung in der Kunst der Griechen wieder, als ein Kreis von Götter- und Menschendarstellungen schon durchlaufen war, seit Myron die Charaktere

*) S. was oben über das Symbolische gesagt worden ist. Will man nun dennoch, wie z. B. Solger, die Kunstwerke der Griechen symbolisch nennen, so geschieht dies nur in einem anderen Sinne, der eben so sehr von der ursprünglichen Bedeutung des Wortes abweicht, als der griechische Mythus, welcher die Hauptgrundlage griechischer Kunst geworden ist, von den Symbolen der Orientalen verschieden ist.

der Thier- und Menschenbildung in Erz ausdrückte *). Die Gestalten niederer Thierarten (wie z. B. der Seethiere) und phantastische Thierbildungen dienen dagegen als Decorationen an angemessener Stelle bei Geräthen und an architektonischen Werken. Merkwürdig ist auch das umgekehrte Verhältniß, welches man in der Mythe und Kunst der Griechen in Hinsicht der Thiergestalt an den sogenannten Verwandlungen wahrgenommen hat. Wenn in der ägyptischen Darstellung der Hunds-, Sperber- oder Widderkopf durch die ihm untergelegte Bedeutung zu etwas Göttlichem erhoben wurde, so bezeichnet dagegen das Verkleiden in Thiergestalt von Seiten der griechischen Götter ein Herabsteigen oder Herabsinken ins Irdische, Niedere, wobei der Zweck oft eine Täuschung ist; wie wenn Zeus als Stier Europa lockt und entführt; die Verwandlung der Menschen in Thiere aber erscheint sehr häufig als eine Herabsetzung des Unwürdigen, als Folge einer unmäßigen Leidenschaft, oder zur Strafe eines begangenen Frevels. Ferner drückt die Zusammensetzung von Thier und Mensch bei den Griechen die roheren Zustände des Menschen aus, wie bei den Lapithen und Centauren, deren wilde Gestalten Phidias so bedeutsam an den Sohlen der Pallas Parthenos anbrachte; oder sie bezeichnet wohl gar das Unholde, Widerwärtige, wie in den geflügelten Harpyen. Endlich tritt das Thierische auch noch in jenen heitern und lustigen Gestalten, welche zu dem rauschenden Gefolge des Weingottes gehören, in die griechische Kunst ein; aber auch hier erscheint es als Untergeordnetes. Denn es sind nicht die ewigen Götter, die höheren Lebensmächte, welche in ihnen dargestellt werden, sondern das Naturleben in Lust und Rausch (Satyrn, Silene), oder in seinem Grauen (Pane), wo der Ueber-

*) Worte des Petron; c. 88. p. 426, Burmann'sche Ausgabe.

gang in das Thierische in einzelnen Organen, oder durch einen äußeren Ansatz (Ziegenohren, Geißfüße, kleine Hörner) bezeichnet wird.

Fragen wir nun, in welcher besonderen Kunst sich die Grundbildung des griechischen Schönheitssinnes besonders hervorgethan hat, so finden wir, daß es die Plastik ist, welche in der griechischen Kunst auf ihren höchsten Gipfel erhoben worden ist. Indem nämlich das Göttliche bei den Griechen in sichtbare Form, und zwar vornehmlich in die menschliche eintrat, mußte auch die bildende Kunst vornehmlich, als Kunst, die lebendige Gestalt in Raumform darzustellen, d. i. die Plastik hervortreten. Zuerst ist sie es, welche die Menschenform am bestimmtesten auszudrücken fähig ist; dadurch aber, daß sie nun in der Menschengestalt das Geheiligte darzustellen aufgefordert ward, und der Künstler die hohe Aufgabe empfing, in seinen Werken die Götter und Helden seines Volkes vollkommen zu vergegenwärtigen, und daß er anderntheils durch Anschauung des nackten Menschenkörpers in den feierlichen und geheiligten Spielen, so wie in den zur Volkserziehung gehörenden gymnastischen Uebungen *) Gelegenheit fand, die durch Klima und Sitten bebegünstigte Menschengestalt in ihrer Kraft, Jugendfülle und Gesundheit kennen zu lernen, in den bedeutungsvollen Festtänzen sie in ihrer rhythmischen Bewegung sich frei entwickeln zu sehen**): dadurch wurde diese Kunst auf den Gipfel ihrer

*) Böttiger sagt (in den Andeutungen zur Archäologie) treffend: „Die ganze griechische Erziehung ging von Kampf und Mannheit (ἀρετή) aus und machte die Uebung in den Ringschulen zur Basis aller liberalen Knabenbildung. Sie adelten diese Uebungen durch die höchsten Preise in den heiligen Wettkämpfen rc.“ „Wie weit lehrreicher und vielgestaltiger war jene Paläſtrik, als alle unsere akademischen Acte und Gliedermänner!“

**) S. die Stelle bei Athenäus: Deipnosoph. XIV. p. 629. B.

Ausbildung gebracht. Jener Trieb des Bildens fand seine letzte Befriedigung natürlich nur in dem vollkommenen Gebilde der sichtbaren, raumerfüllenden Gestalt, die sich von der Fläche völlig ablöst und frei stehend den Einklang des Geistigen und Räumlichen auf ihrer ganzen Oberfläche darstellt, d. i. in dem Rundbilde, oder in der Statue, an welches in der griechischen Kunst sich das Relief anschloß. Was aber als Erzeugniß jener bildenden Kraft dem Auge sich darstellt, ist die Gestalt als ein Gewordenes, wie sie, beschränkt auf den Moment der Zeit, in welchem sie festgehalten erscheint, gleichsam das Resultat eines vorausgegangenen Lebens enthält und so das in der Körperform festgewordene Geistige, d. i. den Charakter, ausdrückt. Dieses ist es auch, was man im eigenthümlichen Sinne das Plastische nennen kann, und was die griechische Kunst in ihrer blühenden Zeit überall erstrebt und geleistet hat. Das Festgewordene, von welchem hier die Rede ist, ist aber nicht das Starre der ägyptischen Bildekunst; — dort hatte man das geheimnißvolle Naturleben darstellen wollen, und es war gleichsam zu einem Starren und Festen geronnen; hier hatte man das Feste und Bleibende in der menschlichen Grundform im Wechsel ihrer Erscheinungen geistig aufgefaßt, und siehe, das Todte ward zum Leben und spricht lebendig noch heute das entzückte Auge an, nachdem das Leben jenes Künstlervolkes seit Jahrtausenden von der Erde verschwunden ist. Dieses Leben verliert sich in den Werken aus der besten Zeit so wenig in das rein Sinnliche, als es von einer Erhebung über die Sinnenwelt, oder einer rein inneren Bewegung ausgeht; und es steht so gleichsam in dem Mittelpunkte der Kunst.

Die Gestalten selbst, welche uns die antike Plastik aufgestellt hat, sind sonach eben sowohl ausgebildete Körpergestalten, als sie mit Recht Idealgestalten zu nennen sind. Unter

letzterer Benennung aber verstehen wir nicht, wie man in neuerer Zeit oft gethan, wohlgefällige Formen und Gestalten, die durch Hinweglassung des individuellen Lebens entstanden sind und insofern nur leere Allgemeinheiten seyn würden; wir verstehen auch nicht darunter Muster äußerlicher Nachahmung — denn solche soll es für die Kunst nicht geben; sondern Gestalten, welche einen freien geistigen Charakter, frei sowohl von dem Gemeinen und Widrigen, welches der Kunst überhaupt widersprechend ist, als auch von dem Unwesentlichen eines augenblicklichen Zustandes und von jeder, den Charakter störenden Zufälligkeit darstellen. — Heitere, großartige Ruhe, hat man gesagt, sey der Charakter der griechischen Plastik, — und dies gilt wenigstens von den plastischen Götterbildungen ihrer besten Zeit. Denn diese Ruhe kann auch als Resultat jenes natürlichen Einklanges des Geistigen und Leiblichen erscheinen, welchen der Grieche besaß und im höchsten Grade auf seine Götter übertrug. Jene hohe Ruhe und Heiterkeit des griechischen Gottes ist daher aber so wenig mit einer blos sinnlichen Fröhlichkeit, als mit jener inneren Selbstzufriedenheit, oder mit dem, was wir den geistigen Frieden zu nennen pflegen, zu verwechseln, der erst als errungener Sieg nach dem Kampfe des Lebens eintreten kann *); sie ist

*) Treffend hat daher Schiller die Natur der griechischen Götter und ihre erhabene Darstellung in der Kunst durch die Verse geschildert:

„Ewig klar und spiegelrein und eben
Fließt das zephyrleichte Leben
Im Olymp den Seligen dahin;
Monde wechseln und Geschlechter fliehen,
Ihrer Götterjugend Rosen blühen
Wandellos im ewigen Ruin.
Zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden
Bleibt dem Menschen nur die bange Wahl;

aber zugleich Erhabenheit über das gemeine, veränderliche Daseyn.

Zwar hat Solger, und vor ihm schon Stolberg *) behauptet, es liege ein Zug der Trauer allen plastischen Darstellungen der Alten zum Grunde und gehe gleichsam durch ihre Kunst hindurch. Allein, wenn wir uns darin nicht täuschen und etwa den Eindruck, welchen die plastischen Kunstwerke der Alten auf unsere entgegengesetzte Geistesart machen, bevor wir uns noch ganz den fremdartigen, geisterhaften Gestalten hingegeben haben, auf diese Werke selbst übertragen wollen, so liegt jener Behauptung vielleicht nur die Beziehung zum Grunde, welche die einzelne Göttergestalt des griechischen Polytheismus auf ein höheres, verbindendes Princip hat. Was jenen Eindruck anlangt, welchen wir besonders dann recht lebhaft empfinden werden, wenn wir aus einer Gemäldegallerie in eine Antikensammlung treten, so scheint gar vielen Beschauern, indem sie die von allem Augenreiz entkleidete Fülle der Körperform, und nur die Form selbst in ihrer Anmuth und Bedeutsamkeit wahrnehmen, dies festgehaltene Schöne selbst das fortschreitende, bewegliche Leben zu fordern und sich gleichsam danach zu sehnen. Was das Zweite anlangt, so sind die griechischen Götter auch be-

---

Auf der Stirn des hohen Uraniden
Leuchtet ihr vermählter Strahl."

Das ist die Ruhe, die auf dem Antlitz griechischer Götterbilder thront!

*) Stolberg in seinen Reisen (S 310) sagt: „Der Gedanke des Todes schwebe wie eine schwarze Wolke selbst auf den Gesichtszügen der ewigen Götterjugend;" er leitet es aus der Einwirkung der Vorstellung der Vergänglichkeit auf die Phantasie des heidnischen Künstlers her. — Von einem melancholischen Anstriche der griechischen Kunst spricht Solger in den nachgelassenen Schriften, II. B. S. 499.

schränkte Wesen; sie sind beschränkt durch die Naturnothwendigkeit, welcher sie alle unterworfen sind, oder die sich in ihnen gemeinschaftlich darstellt. Indem nämlich das Göttliche nach jenem Polytheismus die ganze Natur umfaßt, sind die einzelnen Göttergestalten dem Gesetze des Ganzen unterworfen. Dieses Verhältniß ist in dem Ernste der höheren und öffentlich verehrten Götter wohl mit einbegriffen; aber es wäre zu weit gegangen, wenn man dies als eine Trauer bezeichnen, oder das Gefühl einer Beschränktheit, welches der weiter ausgebildete Geist einer späteren Bildungsstufe bei der Anschauung des griechischen Lebens empfinden möchte, auf den Ausdruck dieses Lebens selbst übertragen wollte. Dagegen läugnen wir gar nicht, daß in besondern Kreisen mythischer Darstellung ein Zug von Sehnsucht und Melancholie wohl erscheine, wie dies namentlich in dem Dionysischen Kreise der Fall, und auch von scharfsinnigen Archäologen anerkannt worden ist *); denn es ist der Rausch der Freude vornehmlich, welcher in seinem freien Ergehen, und auf seinem höchsten Gipfel wieder in Sehnsucht und Wehmuth umzuschlagen pflegt.

Außer jenem gemeinschaftlichen Charakter der Götter hat jede Göttergestalt, — wenigstens unter den Hauptgöttern — ihren besonderen, und ist durch besondere Eigenschaften von andern unterschieden; und doch ist diese Eigenschaft nicht als abstracter Zweck der Darstellung zu betrachten; sie ist vielmehr, der Mythe gemäß, ganz in ein individuelles Daseyn, in eine Persönlichkeit übergegangen, und die Göttergestalt verschmäht historische Züge und Verhältnisse nicht, durch welche sie als gegenwärtig in die Wirklichkeit eingreift und nach allen Seiten hin bestimmt und begränzt erscheint. So

*) Vergl. O. Müllers Handbuch der Archäologie der Kunst, S. 510 unten.

ist zwar die weibliche Schönheit eine wesentliche Eigenschaft der Aphrodite; Stärke und Muth Eigenschaft des Ares; die List die des Hermes*); aber es treten noch manche geschichtliche Verhältnisse aus der Volksmythe hinzu, deren ursprüngliche Bedeutung sich zum Theil allmälig verloren hatte. Wegen der Mannichfaltigkeit dieser in einen Punkt zusammenlaufenden Beziehungen muß jede allegorische Erklärung dieser Götter, welche die spätere Zeit aufgesucht hat, einseitig, unbefriedigend, ja zum Theil lächerlich werden. Durch die Behandlung derselben mythischen Stoffe von Seiten der plastischen Kunst kamen noch andere äußere Züge hinzu und setzten sich durch Gebrauch fest, welche zur genaueren und leichteren Unterscheidung einer Persönlichkeit von der anderen dienten; dahin gehören z. B. Lage, Stellung, Geste, Wurf der Haare bei den verschiedenen Götterbildern ꝛc.; Dinge, welche man als Gegenstände einer untergeordneten, conventionellen Symbolik ansehen kann, insofern ihr Gebrauch mehr oder weniger die Kraft einer stillschweigenden Uebereinkunft hatte, obwohl dieser Gebrauch selbst, wie sich bei genauerer Untersuchung ergibt, meist auf einem natürlichen und nothwendigen Verhältnisse und auf einem treffenden Blicke tonangebender Künstler beruhte.

Von der Darstellung der Götter ging die griechische Plastik zu der Darstellung des wirklichen Lebens fort. Aber erst nachdem sie das Leben in der menschlichen Gestalt in voller Freiheit aufzufassen fähig wurde, wozu die Anschauung gymnastischer und orchestischer Uebungen bedeutend beitrug, vermochte sie auch die Volksgötter vollkommen lebendig darzustellen. Allmälig traten die rohen Tempelidole, von Stein oder aus Holz geschnitzt, in den Hintergrund, und

*) Hierüber spricht sehr trefflich Solger im Erwin, Th. II. S. 34.

edlere Gestalten, in edleren, der plastischen Kunst angemesseneren Stoffen (Elfenbein, Erz und Marmor), beurkundeten die nun in schöne Kunst verwandelte Technik und verherrlichten alle Städte der Hellenen. So traten neben die Bilder der himmlischen Götter, welche immer Hauptgegenstände der griechischen Kunst blieben, die Darstellungen der durch Kampf oder Spiel entwickelten menschlichen Schönheit, und wenn jene die Gottheit menschlich, so stellten diese die Menschheit göttlich, und doch in dem Abglanze veredelter hellenischer Bildung dar, so lange bis sich das Idealbild in das Portraitbild verlor, durch welches man verdienter Individuen Andenken verewigen oder nur schmeichelnde Verehrung aussprechen wollte. Ebenso umfaßte das Relief, welchem der Grieche zuerst seine wahre Bestimmung gab, die Thaten der Götter, Heroen, und der mit ihnen verkehrenden Menschenwelt, und stellte vornehmlich mythische Gruppen und Scenen des Cultus oder des nationalen Lebens als würdigen Schmuck der Bauwerke auf. An das Relief aber schließen sich die kunstreichen Werke der Stein- und Stempelschneidekunst, bald sich erhebend über das nackte Bedürfniß des gemeinen Lebens. Und wie die griechische Plastik nun in Hinsicht ihrer Gegenstände als ein abgeschlossenes, von dem heitern Glanze des Mythus beleuchtetes, und von der Begeisterung des freien Volkslebens getragenes Ganzes erscheint, so bildet sie auch in Hinsicht der Auffassung, welche sich mit dem Fortgange der religiösen und politischen Bildung veränderte, ein reiches, fortschreitendes Leben, eine fast unübersehbare, und doch in bestimmten Gestalten anschaulich hervortretende Welt.

Wollen wir die Hauptmomente aller Kunstbildung in dem Kreise der griechischen Plastik wiederfinden, so unterscheiden wir eine Periode des Aufstrebens und der Befreiung der Kunst, in welcher der Geist noch vorwaltend ist und mit der Masse um

die Form ringt; dann eine Periode der freien Kunst, in welcher der Geist die Form völlig durchdrungen hat; und endlich eine Periode, in welcher die Form vorherrschend wird über die Idee.

Was jene erste Periode anlangt, so schließt sie sich ihrem Charakter nach an jene symbolische Kunst, z. B. der Aegypter, an. In ihr herrscht ein keuscher, strenger, aber beschränkter Styl; erst allmälig entriß sich die Bildekunst den Mängeln der Technik und der Macht des religiösen Herkommens und trat, nachdem die Ausbildung des Handwerks durch Künstlerfamilien die schaffende Thätigkeit begeisterter Individuen vorbereitet hatte, mit freier gegliederten menschlichen Formen auf, welche die rohen Cultusbilder immer mehr verdrängten. Hier will nun das mit frischer Kraft sich regende religiöse Leben gleichsam heraustreten in die Erscheinung; die gewöhnliche Form genügt ihm nicht; übermenschlich soll der Gott erscheinen und sich dem Betenden zuwenden. Hierdurch geschieht es, daß das Kräftige in der Zeichnung an den Formen des Körpers übermäßig und mit Härte hervortritt; daß das Antlitz eine starre, Scheu erweckende Hoheit empfängt, die lebhafte Bewegung der Gestalt sich schroff und eckig zeigt; dagegen was zur Bekleidung gehört, als zierlicher Schmuck, mit symmetrischer Genauigkeit behandelt wird. — In diese Periode gehören die selinuntischen Reliefs, die Pallas Parthenos der Dresdener Antikengallerie und die äginetischen Statuen, in welchen sich zugleich der strenge dorische Charakter ausdrückt.

In der zweiten Periode herrscht die freie Begeisterung, die mit innerer Nothwendigkeit die Formen schafft, durch welche sie sich ausspricht. Hier treten die Ideale plastischer Schönheit hervor; die der männlichen am meisten in der Nähe der ersten Periode, in der Blüthe des Staatenlebens, unter Perikles Volksleitung in dem Freistaate Athen; die der weiblichen vorzüglich

nach den Bürgerkämpfen im Peloponnes; und die Plastik vereint in dieser Zeit alle ihre Richtungen in ihrer höchsten Ausbildung. — Vor allen ragt hier Phidias hervor, der die Ideale männlicher Hoheit und Majestät in Ehrfurcht erweckenden kolossalen Götter- und Heroenbildern aufstellte, zu deren Eindruck er auch das prächtige Material (Elfenbein, Gold) und reichen Schmuck mitwirken ließ. In den Bildern des göttlichen Herrschers, des olympischen Zeus, und der Schutzgöttinn Athens, der männlichen Jungfrau, durchdrang der erhabene Gedanke die ganze Gestalt, und der Charakter der Gottheit stellte sich abgeschlossen und in ungetrübter göttlicher Ruhe in der Situation dar. Den Einfluß seines Geistes zeigen noch die Elgin'schen Bildwerke, und vielleicht auch die Reliefs von Phigalia. Mehr der zarteren Schönheit sich hinneigend, bildete der Erzgießer Polyklet aus Sicyon den Jüngling, den Knaben, und als Seitenstück zu dem olympischen Zeus das Ideal der Hausfrauen, die argivische Juno, und wurde im Alterthum als Meister der Proportionen berühmt. Wie beide Künstler sich gleichsam in das Ideal theilten, das sie mit dem freien Schwunge ihrer Zeit ausbildeten, so wendete sich der Erzbildner Myron, der dritte Repräsentant jener Zeit, mehr unmittelbar an die Wirklichkeit, indem derselbe die größte Mannichfaltigkeit der Natur mit Kraft und Wahrheit darstellte, und in den Gestalten des kräftigen Ringers und des Thieres unübertroffen war. An diese Meister schließt sich eine unübersehliche Zahl von Künstlern.

Die zweite Reihe der griechischen Plastiker, welche, wie bemerkt worden, nach dem peloponnesischen Kriege auftraten, zeigt vorherrschend das Streben nach Darstellung weiblicher Schönheit oder Anmuth; die Arbeit in Marmor erreicht ihre Ausbildung, und aller fremde Zusatz von Farbe, Metall und anderm Schmuck wird verschmäht. Zugleich tritt die Neigung

hervor, die plastische Gestalt in besondern Situationen erscheinen zu lassen, durch welche der Künstler Reiz und Rührung erwecken will; eine Richtung, welche mit dem zunehmenden Sinken des griechischen Volkslebens immer mächtiger wird, und in welcher jene hohe Ruhe göttlicher Gestalten, welche man in früherer Zeit bewunderte, immer mehr verloren geht. Als Repräsentanten der plastischen Kunst dieser Zeit kennen wir die Marmorbildner Skopas umd Praxiteles. Sie bildeten die Ideale zarterer Schönheit und entzückten in der Darstellung jugendlicher Blüthe und weiblicher Anmuth; Apoll und Diana, Aphrodite und Eros und der schwärmende Dionysos, in bestimmten Situationen aufgefaßt, gingen aus ihrer Hand hervor. Auch stellten sie mehrere Statuen, durch eine Situation verbunden, in eine Gruppe zusammen, — dergleichen die Gruppe der Niobe, welche man bald diesem, bald jenem zugeschrieben hat, — und schilderten die Schönheit in bewegten Situationen, wie Skopas die Bacchantinnen; aber die innere Harmonie der Grazie verband und zügelte die Bewegung der Gestalten. An der Grenze dieser Blüthezeit griechischer Plastik steht der vielthätige Lysipp aus Sicyon. Bei ihm und seinem Vorgänger Euphranor, der zugleich Maler war, zeigt sich schon die Technik als hohe Virtuosität mit größerer Reflexion über die Form. Sich abwendend von der eklektischen Kunstweise, welche in ihrer Zeit überhand nahm *), wendeten sie sich zu dem Starken und Kräftigen der alten Zeit zurück und bildeten die Heroen; Lysipp aber insbesondere idealisirte das Portrait in der Darstellung des Alexander und seiner Generale in bedeutenden Momenten, und strebte durch schlanke Proportionen die Kraft mit Grazie und Leichtigkeit zu vereinigen.

*) S. Böttigers Andeutungen, S. 182.

Die Periode, in welcher die Form Hauptgegenstand des Strebens wurde, ist zugleich die Zeit, in welcher der freie, lebendige Volksgeist erloschen war, d. i. die Zeit der Nachfolger Alexanders. Die Volksreligion war zur Fabel geworden, das Leben der Freistaaten vernichtet, und somit die Grundlage der Begeisterung und die originale Productivität aufgehoben. Die Kunst durchlief nun nachahmend und mit dem Bestreben, das Treffliche zu steigern, den Kreis des Vorhandenen, — an die Stelle des Erhabenen der alten Zeit trat das Erschütternde, Starke und das Kolossale, das sich mit asiatischer Pracht verband, als die Kunst für glanzsüchtige Höfe arbeitete; an die Stelle der Anmuth die weiche, üppige und gefällige Sinnenform, und das Streben nach Reiz und Rührung ward zum Streben nach Effect; in Lösung schwieriger Aufgaben zeigte sich der Triumph der Virtuosität, oft nicht ohne Mangel wahrer Begeisterung. Eine Ausnahme macht die Laokoonsgruppe, deren Situation jedoch an der äußersten Gränze der Plastik liegt. Vieles Ausgezeichnete, das noch aus dieser Zeit stammt, läßt den Einfluß der vorhergehenden Periode wahrnehmen, wie die berühmte mediceische Venus.

Dadurch nun ferner, daß die plastische Kunst der Griechen das Göttliche in der Menschengestalt verkörperte und das Götterbild in dem Tempel aufstellte, erhielt auch das höchste Werk der Baukunst, von welchem alle schöne Architektur ausgeht, seine wahre Bestimmung. Denn indem sich die Plastik von der Architektur losmachte, konnten beide nun ihre eigenthümliche Natur frei entfalten. Kolossale Symbolik war nun nicht mehr der Charakter der Baukunst, ihr Werk ward vielmehr bestimmter, wie der Gegenstand, welchen es umschloß. Der Tempel nämlich wurde die Wohnung des Gottes und die geheiligte Umgebung des menschenähnlichen Götterbildes, und trat hierdurch mit dem besondern Charakter desselben in

eine innere Verbindung. Nächst den Tempeln stellte diese Kunst späterhin auch andere edle Denkmale auf, welche das Leben in freier Volksgemeinschaft beurkunden; — denn das Privatleben der Griechen war einfach wie ihre Wohnungen; — daher die herrlichen Propyläen, welche ein großes Heiligthum einfaßten, und gleichsam den würdigen Eingang aus dem profanen Leben in ein höheres Gebiet bezeichneten; daher die Porticus, welche die öffentlichen Plätze einschlossen; daher Versammlungsorte zur Feier der Kunst, welche bei den Griechen selbst eine Götterfeier und göttlichen Ursprungs war; daher Odeen und Theater, Gymnasien und Paläſtren in allen griechischen Städten. Was nun überhaupt die griechische Baukunst in Hinsicht ihres Charakters auszeichnet, ist ihre einfache Schönheit, welche, jede Ausartung und Uebertreibung in Beziehung auf Größe und Mannichfaltigkeit vermeidend, mit der Zweckmäßigkeit ihrer Gebilde zugleich das schöne Ebenmaß verband. An ihr sehen wir, wie der Grieche auch in Werken, welche kein unmittelbares Vorbild in der Natur haben, der Natur huldigte. Wir finden zwar auch in der griechischen Baukunst eine frühere Zeit, in welcher nicht nur, wie bei allen Völkern, rohe Kraft die Oberhand hatte, sondern auch ein Einfluß asiatischen Glanzes in der Anwendung der Metalle zur Verzierung von Bauwerken sich kund gab*); aber diese Bauweise verschwand, sobald die Griechen in freien Staaten ihr eigenthümliches Talent entwickelten.

---

*) Hierher gehören die sogenannten cyklopischen Werke der Pelasger, aus unregelmäßigen Polygonen zusammengefügt, mit pyramidalischen Thoren versehen, die Fürstenhäuser und Schatzkammern der heroischen Zeit. Siehe über diese Stieglitz, a. a. O., S. 184—192. Später folgte der Bau mit Quadern. Mit dieser alten Bauart hatte die der Etrusker die größte Verwandtschaft; nur daß hier die Wölbung schon angetroffen wird.

Die Bestimmung der griechischen Architekturwerke bedingte eine mäßige Größe*), hiermit war die Herrschaft der Masse zurückgedrängt. Der griechische Schönheitssinn gab denselben edle Formen, einen ihre Bestimmung klar aussprechenden Charakter, und das Material begünstigte ihn. Last und Träger, Druck und Widerstand, die Naturbedingungen aller Bauten, traten allmälig in ein schönes, zugleich naturgemäßes Gleichgewicht. Die Säule wurde daher auch von den Griechen nach ihrer wahren Bestimmung gefaßt, zu tragen und zu zieren; sie erhielt bestimmte Grundformen und Verhältnisse, welche, da sie auf geometrischer Nothwendigkeit und Zweckmäßigkeit beruhen, mit geringen Modificationen die Muster einfachschöner Architektur für alle Zeiten geblieben sind. Zuerst entwickelte sich an der Säule ein wesentlicher Gattungsunterschied der Schönheit, der sich zugleich an jene Stammesverschiedenheit der Dorer und Jonier anknüpfte und zwei verschiedene Bauarten vermittelte. Der ernstern, feierlichen und würdevolleren dorischen Säule, welche stämmiger und kürzer war und sich nach oben verjüngte**), trat die leichte, schlanke und heitere ionische gegenüber, die in dem asiatischen Griechenlande heimischer war, und gab dem Bauwerke seinen Grundcharakter, indem in früheren Zeiten an demselben nur Säulen gleicher Art angewendet wurden. Ihre Höhe wurde mit

---

*) Da die Celle (Naos, Sekos) als der Haupttheil des Tempels, — von welchem, wie bemerkt, die schöne Architektur ausging, — sich nach dem in ihr aufgestellten Götterbilde richtete, durch sie aber wiederum die umgebende Halle (Pronaos) und die Größe der Säulengänge (Porticus), welche diese umgaben, bestimmt war, so konnte der Tempel nur eine mäßige Größe haben.

**) Stieglitz leitet die konische Form von der früheren pyramidalischen Bauart ab, S. 192 a. a. O. Die etruskische, oder sogenannte toscanische Säule, ist unstreitig die dorische, in ihrer ersten, noch rohen Gestalt.

der Stärke in gehöriges Verhältniß gebracht, und jede Säulenart erhielt gleichsam ihren eigenen Kanon, in dessen Anwendung sich die griechische Kunst frei bewegte, ohne sich in die Willkühr der Orientalen zu verlieren. Der Schmuck d Säulen war einfach; die Schäfte wurden (mit 16 bis 24 Streifen) cannelirt; die ionische nahm jedoch mehr Schmuck an als die dorische, welche nicht einmal einer Basis bedurfte. Das Capitäl der ionischen wurde mit Schnecken (Voluten,) und Eiern geschmückt, und ihre Linien zeigten überhaupt größere Mannichfaltigkeit und Bewegung, wogegen die dorische mehr den Eindruck der Einfachheit und Ruhe macht. An dem Gebälke trat der Fries (bei der dorischen Säule mit Triglyphen und Metopen bezeichnet) als den Griechen eigenthümlich hervor, welcher nach Stieglitz*) zu dem Gebälke hinzukam, um dem Ganzen ein edleres Ansehen und mehr Höhe zu geben, die bei der starken, kurzen Säule der früheren Zeiten ohne Fries zu niedrig würde ausgefallen seyn; die Glieder der Simswerke aber wurden vermehrt und zur Hervorbringung einer angenehmen und heitern Mannichfaltigkeit angewendet. Auch Zahl und Stellung der Säulen wurden einem Gesetze unterworfen, welches der griechische Architekt überall mit individuellem Bedürfnisse und klarer Bedeutsamkeit zu vereinigen wußte. So stellte sich auch der griechische Tempel in gar mannichfaltigen, durch den Cultus, welchem er gewidmet war, bestimmten Formen dar, ohne sich von seiner allgemeinen Bestimmung und wesentlichen Einrichtung zu entfernen. Zu der letzten gehört es, daß sein Inneres, oder das Heilige, sein Licht durch die Thür, nur zuweilen durch eine Oeffnung von oben, nie durch Fenster erhielt, weshalb auch

*) Stieglitz, S. 194 a. a. O.

sein Aeußeres, welches in ursprünglicher Gestalt ein längliches Viereck, und bei schräger Abdachung mit einem Giebel an den schmalen Seiten verbunden war, später aber auch Rundung annahm, kunstvoller Verzierung durch Sculptur und Malerei Raum gab.

Die Entwickelungsstufen der griechischen Architektur laufen mit den oben angegebenen Perioden des griechischen Volkslebens eng verbunden fort. In der ersten Periode bildet sich diese Kunst in Großgriechenland, Attika und Peloponnes, wie in den zwölf Städten der Jonier eigenthümlich aus. Aus dieser Periode stammen wahrscheinlich der Tempel zu Pästum und einige andere in Sicilien, an welchen die dorische Säule die größte Stärke, eine Höhe, die ungefähr vier Durchmesser hat und eine mehr konische Form zeigt *), ferner der untergegangene Tempel zu Delphi und der des olympischen Zeus in Athen, so wie dagegen der berühmte Tempel der Diana zu Ephesus mit 60 Fuß hohen Säulen ein Muster der ionischen Bauart war. Nach den persischen Kriegen, durch welche Athen sich an die Spitze der griechischen Staaten stellte, und große Reichthümer, durch Beute und Handel erworben, angewendet wurden, um die von den Feinden zerstörten Tempel und Städte in größerer Herrlichkeit wieder aufzubauen, wurden Theater, Odeen (bedeckte Theater für musische Wettstreite bestimmt), Prytaneen, Gymnasien, Palästren in allen griechischen Hauptstädten angelegt, und Athen erhob sich als Königin derselben. Aus dieser Periode stammen die Marmorgebäude der Akropolis, das Parthenon, von Iktinus und Kallikrates erbaut, sammt den Propyläen; der Theseustempel, das steinerne Theater Athens, welches ein Muster für andere ward, und die drei wesentlichen Theile: Scene, Orchester und Spe-

*) Stieglitz, S. 203 f. a. a. O.

ctatorium (Theater im engern Sinne), auf die zweckmäßigste Weise verband*); das von Perikles erbaute Odeon, die Pökile und die Leschen, die Akademie, das Lyceum, Kynosarges ꝛc., und verschiedene öffentliche Denkmäler; ferner der Tempel des Zeus Panhellenios in Aegina, der große Cerestempel zu Eleusis, der Apollotempel zu Delos, endlich der Tempel zu Selinus und Egesta in Sicilien. In dieser kunstreichen Zeit wurden beide Bauarten, selbst in Athen, ausgebildet; die dorische Säule wurde schlanker gearbeitet; sie erhielt oft die Höhe von $5\frac{1}{2}$ untern Durchmessern; der ionischen wurden, z. B. am Tempel beim Ilyssus, etwas über 8 untere Durchmesser gegeben, und die Gebälke wurden niedriger und leichter. In derselben Zeit kommen nicht nur Zusammenstellungen von Ionischem und Dorischem (z. B. an den Propyläen) vor, sondern es erscheint auch zum ersten Male eine neue Säulenform, die nach Vitruv **) aus beider Zusammensetzung entstanden ist, nämlich die korinthische Säulenform ***). Diese kann wohl als die geschmücktere ionische angesehen werden, von welcher sie sowohl die Schnecken hat, (in welche sich die, die Vase umkleidenden, Akanthusblätter endigen), als auch die Cannelirung und den Fuß. Mit dem Zunehmen von Pracht und Eleganz, welche schon das häufi-

---

*) Ueber die Einrichtung des Theaters und dessen perspectivische Anlage wurden schon früh genauere Untersuchungen angestellt; s. die Stellen in Müllers Archäologie der Kunst, S. 82. Vgl. auch Stieglitz, S. 235 f. a. a. O.

**) Vitruv. IV, 1.

***) Nach O. Müller, (Archäologie der Kunst, S. 108) kommt das korinthische Capitäl um Ol. 85 zuerst vor; zuerst einzeln in untergeordneten Theilen des Gebäudes; als Hauptgattung aber erst bei Ehrendenkmälern, nämlich in dem Monument des Lysikrates aus Alexanders des Großen Zeit, wo das Capitäl fast 3 Model Höhe hat und in seiner schönsten Form erscheint. Eine sinnige Erklärung dieses Capitäls siehe bei Stieglitz, S. 226, a. a. O.

gere Erscheinen dieses Capitäls ankündigt, verschwindet nun der Ernst und die Einfachheit der dorischen Säule immer mehr. Die Baukunst, indem sie nur der Prachtliebe der Höfe diente, die aus des großen Alexanders getheiltem Reiche sich erhoben, vornehmlich unter den Ptolemäern in Aegypten und den Seleuciden in Syrien, erzeugte Prachtvolles und Glänzendes durch die Nachahmung früherer Zeit, wobei sich nun oft orientalischer Charakter mit griechischem vermischte; aber Künstelei und Ueberladung trat an die Stelle des einfachen Geschmackes, und die Befriedigung augenblicklicher Launen an die Stelle des tieferen Volksbedürfnisses. Das aber müssen wir zugleich als etwas Eigenthümliches der griechischen Architektur und Plastik bemerken, daß ihre Werke in der besten Zeit der Nation nicht Gegenstand des Privatluxus, sondern *öffentliche* Werke waren.

Eine andere Kunstform, welche bei der entschiedenen Neigung der Griechen zum anschaulichen Gestalten eine *vorzügliche* Ausbildung erhielt, und vielleicht von keinem Volke so sehr nach ihrer wahren Bedeutung ausgebildet, von keinem auf so hohen Gipfel erhoben worden ist, ist die *Tanzkunst* oder *Orchestik*. Sie leistete an der bewegten, lebendigen Gestalt, was die *Plastik*, zu deren Ausbildung sie selbst bedeutend gewirkt hatte, an der unbewegten. Dort ging die Bewegung in die Ruhe der reinen Form, hier die schöne Form sichtbar in Bewegung über, und der Geist, der dort an den todten Stoff gefesselt wurde, ward hier im reizendsten und bedeutsamsten Wechsel rhythmischer Bewegungen der Gestalt lebendig; die Bewegung der Glieder selbst aber blieb der Gestalt untergeordnet. Bildliche Darstellungen von Tanzenden zeigen uns ferner, welche Mannichfaltigkeit von Bewegungen menschlicher Glieder die griechische Kunst im unterschiedenen Charakter des Weiblichen und Männlichen aufgestellt hat, und

wie sie das Kühnste und Aeußerste der wilden und ausschweifenden Lust gern einer eigenen Gattung von Gestalten, dem Chor der trunkenen Mänaden und halbthierischen Satyrn, zugetheilt hat. Daß auch der Tanz ausgegangen sey von der Götterfeier, und daß er besonders dem Gotte der Lust und Freude, so wie der Gottheit, welche Maß und Harmonie ins Leben einführt, gewidmet war *), ist unbezweifelt; anderntheils nehmen wir auch wahr, daß er in Griechenland häufig als eine durch vollkommenen Rhythmus veredelte Nachahmung der mannichfaltigen Zustände, Handlungen und Geschäfte des Lebens erschien **), welche sich durch Bewegung ankündigen. Ueberall war der Tanz (ὄρχησις) bei den Alten mehr eigentliche Mimik, charakteristische Darstellung durch rhythmische Geberdung, wobei die Füße keine Oberherrschaft erhielten. Von der scenischen Mimik oder Schauspielkunst sprechen wir unten einige Worte.

Nach diesen charakteristischen Erscheinungen der Kunst, in welchen sich der Gestaltungstrieb des griechischen Volks unverkennbar schöpferisch bewiesen hat, verdient es die mit Recht gepriesene Poesie der Griechen, daß wir noch einen besonderen Blick auf sie werfen. Ist es ja doch die Poesie, in welcher der bildende Geist eines Volks sich ausspricht, bevor es ihm gelingen kann, seine Gedanken in räumlicher Wirklichkeit zu vergegenständlichen; die dann auch wieder alle andere Kunst durch ihre Perioden hindurch begleitet, und überhaupt weniger eine besondere Kunst, als vielmehr der in seinem unmittel-

---

*) Hierher gehört das Hyporchema (Tanzlied).

**) Man erinnere sich des Tanzes, der die Weinlese darstellte, und überhaupt des kriegerischen und friedlichen Tanzes bei den Griechen (vgl. Plato von den Gesetzen, p. 815, Steph.), zwischen welchen Plato den Tanz der Bacchantinnen, Nymphen, Satyrn und Silenen stellt.

baren Elemente sich äußernde Geist der Kunst ist. Was ihren Ursprung anlangt, so setzt sie die religiöse Weltanschauung eines Volkes voraus, und damit die Erhebung über das niedere Bedürfniß, eine Vermittelung des Menschlichen mit dem Göttlichen. Hat sich diese religiöse Anschauung im bewußtlosen Zusammenwirken der Stammesglieder zur Sage ausgebildet, dann führt der mächtige Strom der Poesie aus diesem lebendigen Quell jedem Lande der Kunst die Keime des Gedeihens zu. —

Daß auch die erste Poesie der Griechen mit ihrer Religion verschmolzen gewesen, ist selbst in dem mythischen Namen Orpheus ausgedrückt. Jene festlichen Hymnen, welche die Götter priesen, sind mit dem begeisterten Worte verweht. Ein reicheres, unterscheidbares Leben entwickelte sich aber erst in der griechischen Poesie, seitdem dieselbe die Nationalsage von der ersten Gemeinschaft griechischer Stämme in einer großen, von Göttern geleiteten Unternehmung umfaßte und damit zugleich die von den Göttern selbst entsprossenen Helden schilderte. In Jonien entwickelte sich das lebendige, gestaltenvolle und gestaltende Epos, welches einen großen gemeinsamen Heldenkampf, (in der Ilias), und die schicksalsvolle Rückkehr der Helden in den Kreis des Hauses (in der Odyssee) in den klarsten Bildern und in der einfachsten Rede, für alle Zeiten verständlich, geschildert hat, so daß der Dichter in der Anthologie mit Recht sang:

> Zeiten hinab und Zeiten hinan tönt ewig Homeros
> Einziges Lied; ihn krönt jeder olympische Kranz!

Auch in dieser Poesie ist jener Grundzug der griechischen Kunst, den man den plastischen Charakter genannt hat, erkennbar; doch nicht etwa blos darin, daß, wie man sagt, die Personen, welche die Dichtung einführt, gleichsam vor der Einbildungskraft leben, was in gewissem Sinne von aller guten epischen und dramatischen Poesie gilt, sondern daß alle Ereignisse und

Handlungen, die Lagen der Götter und Helden, wie sie dort geschildert sind, ein in das lebendige Ganze verflochtenes, anschaulich ausgeführtes, und der räumlichen Erscheinung sich annäherndes Bild geben, und jede Heldengestalt sich von der andern in bestimmten Umrissen unterscheidet, jeder Theil wieder als selbstständiges Ganzes erscheint, der Rhythmus selbst, was von aller griechischen Poesie gilt, eine veranschaulichende Kraft hat. „Homer, sagt Solger in seinem Erwin treffend, hat eine so lebendige Anschauung des menschlichen Körpers, daß er sogar die einzelnen Verwundungen seiner Helden vollkommen anatomisch richtig ersonnen und beschrieben hat." Ferner ist in den Homerischen Dichtungen die Darstellung, und zwar in der der Poesie eigenthümlichen Weise, so klar und ausführlich schildernd, daß daraus wohl leicht zu begreifen ist, wie, der Sage zufolge, die plastischen Künstler dadurch zu ihren lebendigen Raumgestalten Anregung fanden, auch wenn die Homerischen Dichtungen nicht schon die den hellenischen Volksglauben bestimmenden Vorstellungen der Götter enthalten hätten. Doch ist dies nicht etwa so zu verstehen, als ob alle hier sich bewegenden Götterbilder unmittelbar in plastische Darstellung hätten übergehen können. Vielmehr ergriff der Bildner nur das mit freier Begeisterung, was seinem Sinne für räumlich anschaubare Gestaltung angemessen schien, und bearbeitete dies zum selbstständigen Ganzen. In der That erscheint uns Homer's Darstellung oft gleichsam ein belebtes Basrelief, in welchem sich Züge und Reihen göttlicher Gestalten auf dem Hintergrunde der dichterischen Einbildungskraft erheben. Und zwar ist es nicht die Einbildungskraft eines nach ersonnenem Plane künstlich bildenden Dichters; es ist gleichsam die Einbildungskraft des Volks selbst, welche, im Dichter concentrirt, das vordem Gewesene als sein Eigenthum festzuhalten strebt, und, sich selbst vergessend, die Thaten und Schicksale der

Stammeshelden, ausgeprägt in der Sprache einfältiger Begeisterung, den späteren Geschlechtern vorhält. Aber gleich wie die wahre Plastik in begrenzter, fester Form doch zugleich das Menschliche darstellt, so ist es hier das Heldenleben einer jugendlichen Vorzeit, welches auf eine unbeschränktere und mannichfaltigere Weise, als dies jemals einem Volke gelungen, sich ausgesprochen hat, und die freiere Volksbildung der Hellenen in ihrem ersten Aufstreben beurkundet. Viele ältere Zeugnisse berichten uns, wie groß der Kreis der Heldensagen, unter welchen die der Ilias gleichsam als Mittelpunct angesehen werden kann, gewesen, und wieviel Sänger gewetteifert, diesen Cyklus poetisch zu erfassen, welche aber von Homer herabwärts sich immer mehr der historischen Darstellung annähern.

Aber auch das Allgemeine nimmt die epische Dichtung der Griechen in sich auf, indem sie es als werdend darstellt, theils in der Natur, theils in den Verhältnissen des praktischen Lebens. Hesiod und seine Schule, deren Sitz wir in dem europäischen Griechenland finden, bezeichnet diese Richtung des Epos, welche von der wahrscheinlich früheren ionischen Sangesweise sich auffallend unterscheidet. An die Ueberlieferungen der religiösen Mythe sich anschließend, sucht das Gedicht über die Geburt und Thaten der Götter (Theogonie) das Wirken und Fortschreiten göttlicher Kräfte in der Natur zu schildern; während die „Werke und Tage“ Ordnung und Sitte in der gemüthlichen Beschreibung des menschlichen Lebens mehr schildern, als lehren. An diese Seite schließt sich die Gnomenpoesie der Griechen, welche durch die Elegie in das Lyrische übergeht, an diese aber das Epigramm an, welches die einzelne Erscheinung in dem Gemüthe spiegelt. Es fällt jene ermahnende Poesie in eine Zeit, wo die entarteten Nachkommen der Könige und der Kampf der Parteien schon

das Emporkommen republicanischer Vereinigungen vorbereiteten und beförderten.

Mit der selbstständigen Ausbildung des Individuums in den sich erhebenden Freistaaten erwachte die lyrische Poesie, die das Ewige in der momentanen Stimmung des Subjects auszusprechen strebt. Aber diese zweite Hauptgestalt der Dichtung konnte doch bei den Griechen nicht zu ihrer höchsten Macht gelangen. Denn einmal sehen wir das Epische noch vorherrschen in der gleichfalls in Jonien entsprungenen Elegie, welche auch durch ihre äußere Form (d. i. ihr antikes Versmaß) diesen Uebergang aus dem Epischen ins Lyrische bezeichnet; — dann bildete sich zwar die selbstständige Lyrik in ihren mannichfaltigsten Weisen, des Preises und des Spottes, des begeisterten Ernstes und des flüchtigen Scherzes, der leichten tändelnden Neigung, der leidenschaftlichen Gluth, wie der großartigen, ruhigen Begeisterung, und in der reichsten Mannichfaltigkeit rhythmischer Bewegung aus; aber der Gefühlsausdruck diente auch hier mehr der anschaulichen Schilderung der Gegenstände, wie wir an dem Repräsentanten erhabenster griechischer Lyrik, dem Festsänger Pindar (bl. im 6 Jahrh. v. Chr.), sehen, der, wo er kann, in die Schilderung des Geschehenen und Objectiven hinüberschweift, und dessen Ode sich, dem Hymnus ähnlich, an den Mythus erzählend anschließt. Die Gegenstände selbst, welche das Gefühl des Subjects erregen, sind in den Kreis der religiösen Naturanschauung, des kriegerischen Heroismus, der männlichen Liebe zu Vaterland und Staat, dem alle Persönlichkeit unterworfen ist, zu Stammes- und Familienverband eingeschlossen; oder sie schildern, vom Individuum ausgehend, die männliche Freundschaft, die Wonne beglückter, und die Klage getrennter Geschlechtsgemeinschaft, und überhaupt die Fülle des jugendlichen Daseyns, so wie die Klage über seine Vergänglichkeit. Das Gefühl, welches hier

herrschend ist, ist das Gefühl des Menschen, der mit harmonischer Kraft nach außen strebt, der das Geistige liebt, so fern es mit Maß und Fülle in die wohlgefällige Erscheinung tritt, und der den Eindruck seiner Umgebung in einem unbefangenen Gemüthe auffaßt und unverhalten ausspricht. Jenes tiefere Gefühl, welches die Lyrik monotheistischer Völker beseelt, die in sich selbst das Ebenbild des Ewigen erkennen, jene Innigkeit der Empfindung, welche sich erst in den Seelen erschloß, als sich der Mensch zum Bewußtseyn seiner ewigen Persönlichkeit, seiner innern Freiheit und Würde und seines Verhältnisses zu dem heiligen Urwesen erhob, als das Streben nach dem Unsichtbaren die Herzen verband, — sie konnte die griechische Lyrik nicht durchdringen.

Aber herrlich entfaltete sich aus dithyrambischer Lyrik und episch gestaltetem Mythus die dramatische Poesie der Griechen. Von Feiergesängen des Volkes ausgehend, blieb das Volksleben auch die Grundlage des griechischen Dramas in seiner Blüthezeit. Diese Volksansicht sprach sich aus durch den Chor, aus welchem einzelne Personen, in ihrer durch die Fabel bestmmten Eigenthümlichkeit, handelnd heraustraten. Hier entwickelte sich nun in Tragödie und Komödie ein neuer Cyklus der herrlichsten Kunstleistungen. Jene schließt sich an das Epos an, indem es mythische Stoffe gestaltet und vergegenwärtigt, erhabene Handlungen, in welchen, nach Aristoteles's Beschreibung der griechischen Tragödie, die Leidenschaften oder Gemüthsregungen, welche die Bewegung menschlicher Handlungen und Geschicke in uns hervorzubringen pflegt, gereinigt und geläutert werden. Dies geschieht nämlich, indem wir die Zwecke und Handlungen der Menschen, welche die Tragödie uns vorführt, einem Höhern unterordnen sehen, welches als ewige Nothwendigkeit Alles regiert und die streitenden Kräfte vereinigt. Bei Aeschylus, der sich, auch was den Stoff

seiner tragischen Gedichte anlangt, am meisten an das Epische anschloß und von sich selbst gesagt haben soll, daß er von Homeros Tische gegessen, schwebt diese Nothwendigkeit noch in schreckender Gestalt über dem Menschen, welcher ihr, selbst ein Götterabkömmling, mit prometheischem Trotz einen freien Willen entgegenstellt; oder er muß dem höheren Götterwalten wider Willen sich ergeben, indem er in den Fluch seines Geschlechts verwickelt ist, den nur eine höhere Macht aufheben kann. Bei Sophokles, dem Mittelpuncte der griechischen Tragödie, und vielleicht dem Gipfel der griechischen Poesie, erscheint das Handeln in höherer Freiheit, und mit Eifer gerichtet auf einen, selbst von den Göttern gebilligten, Zweck, aber zugleich in Collision mit einem anderen, dessen Verletzung nun die Beschränkung des menschlichen Handelns zur Anerkenntniß bringt, so daß der Held sich der höhern, allumfassenden Idee, als der ewigen Gerechtigkeit, der vernünftigen Weltordnung, unterordnen muß, oder mit freier Einsicht unterordnet, und selbst in seinem Untergange seinen Willen verklärt. Dieser Harmonie und Versöhnung der streitenden Kräfte, welche Sophokles, feststehend in religiöser Gesinnung, in seinen Tragödien hervorbrachte, und welche auch der Chor, als Stimme des Volkes und Reflex der in der fortschreitenden Handlung sich verkörpernden Idee*), größtentheils ausdrückt, entspricht auch seine äußere Darstellung vollkommen. Wenn so Sophokles die Furcht vor dem Verhängnisse in die Ehrfurcht gegen die höhere Ordnung der Dinge verwandelt, und das Mitleid zum reinsten Antheil an dem Sterblichen, der für wesentliche Zwecke kämpft, gesteigert hat, so herrscht bei Aeschylus noch

---

*) Ueber die reflectirenden Chöre der griechischen Tragiker, besonders des Sophokles, s. Solgers Uebersetzung des Sophokles, Vorrede; oder nachgelassene Schriften B. II. S. 481.

die Furcht vor dem gewaltigen Geschicke, das als eine äußere Macht der Freiheit in furchtbarer Größe gegenübersteht: bei Euripides dagegen das Mitleid, welches uns erfüllt, wenn wir den uns verwandten, in guter Meinung handelnden Menschen unter dem Drucke äußerer Verhältnisse leiden sehn. Bei letzterem Dichter wird der subjective Charakter und die Leidenschaft (das Pathos) herrschende Gewalt der Tragödie; das Schicksal hat bei ihm seine Würde verloren, die Götter und Helden sind verschwunden, und, wie Plato von dem Philosophen Anaxagoras sagt, daß er die göttliche Vernunft (νοῦς) herbeigezogen, um die Naturerscheinungen zu erklären, wenn er die Mittelursachen nicht gefunden, so läßt dessen Schüler, Euripides, in seinen dramatischen Dichtungen die Götter nur als Maschine wirken, um die Bürde des Unglücks von den Schultern des Leidenden zu nehmen, und den Knoten von außen zu lösen, welchen der Zufall geknüpft. So hat er in rührender Schilderung der Leidenschaften seine ganze Stärke, die Schwäche seiner Reflexion aber umhüllt die Grazie seiner Beredtsamkeit, und sein Chor spricht nicht mehr einen im Volke lebenden Glauben, sondern vielmehr als reflectirender Zuschauer die schwankende Ansicht des Dichters aus, der den alten Mythus mit der Absicht behandelt, eine erschütternde Wirkung bei seinen Zeitgenossen hervorzubringen.

Wie nun die festliche Freude des Volkes einerseits die Richtung auf das Große und Ernste nahm, und durch erhabene Poesie die Götter und Helden der Nation handelnd in der Gegenwart vorführte, so gab sie auch dem Scherze sein Recht, und erhob in der Komödie, die den Menschen im Verfolgen endlicher Zwecke, als Gegenbild des Helden, zeigt, die Gegenwart in das Gebiet der poetischen Lebensanschauung. Bemerkenswerth aber ist es, daß jene verschiedenen Richtungen, welche das Gemüth nimmt, wenn der Mensch das Leben

im Verhältnisse zur Idee betrachtet, im griechischen Drama in so gesonderte Gattungen ausgehen, daß A. W. Schlegel die Komödie der Alten „den durchgängigen Gegensatz der Tragödie“ nennen durfte. Sich anschließend an die Interessen der freien Volksgemeinde, stellt hier das Lustspiel in phantastischen Bildern, voll Witz und Ironie das Gegenbild des Lebens auf, und springt in spielender Bewegung selbst über die Illusion hinaus, während sie damit zugleich ihren Sinn bezeichnet *). Aus Freiheit entsprungen, in demokratischer Freiheit athmend, kehrt sie sich gegen alles, was diese Freiheit zu beschränken und die ursprüngliche Volkssitte zu verletzen strebt, mit anmuthigem Scherze und mit der Macht des Lächerlichen, indem sie die Züge des Wirklichen in eine phantastische Sphäre überträgt. Und so übernimmt sie selbst das Geschäft der poetischen Kritik, wie wir es durch Aristophanes, den größten und keckston Dichter der alten Komödie, an seinem Zeitgenossen Euripides üben sehen. Mit fortschreitender Beschränkung jener Freiheit hört der begeisterte Kampf gegen das Oeffentliche auf, und die Komödie zieht sich ebenfalls in die Schranken des Privatlebens zurück. Der Chor verstummt, und das Interesse zieht sich in der feinen Schilderung der Charaktere zusammen, welche zugleich eine bestimmte Gattung von Charakteren und Lebensrichtungen bezeichnen, die sich in bestimmten Lebensverhältnissen entwickeln. In dieser Gattung war der gepriesene Menander Meister. Je weiter nun die Poesie in dieser Schilderung des bürgerlichen Lebens und seiner Verwickelungen fortgeht, desto mehr verschwindet der originelle Geist, und die umfassende Bildung und

---

*) Ueber diese Bedeutung der Parabase und deren Nothwendigkeit für die alte Komödie siehe Solgers nachgel. Schriften, II. B. S. 535, und die von Heyse herausg. Aesthetik, S. 318.

Kunstfertigkeit der Alexandriner kann das frische Leben der griechischen Dichtung nicht wieder zurückführen; den Glauben an die alten Sagen, welche sie vielfältig bearbeiteten, ersetzte nicht die Forschung über deren Zusammenhang und Bedeutung; die lebensvolle Anschauung der Natur nicht die gewonnene Einsicht in dieselbe. Die Kenntniß und begeisterte Nachahmung großer dichterischer Muster war ein entlehntes Feuer, das immer noch leuchtet, wie der Mond, aber nicht wärmt und entzündet; die poetische Form aber hörte immer mehr auf, dem Stoffe wesentlich und nothwendig zu seyn, da künstlerische Absicht und gewonnene Kunstfertigkeit häufig sie bestimmte. Und so verschwindet auch immer mehr, was wir den classischen Styl der Poesie nennen, das ist jene einfache, klare, stets auf das Wesentliche gerichtete, von aller Ueberladung und Künstlichkeit freie Darstellungsweise.

Als die alten Stoffe erschöpft waren, ward das Allgemeine und die Gegenwart in poetische Form gekleidet; mit Zierlichkeit wurden die poetischen Momente des Lebens in kleinen Bildern aufgefaßt; aber in den ländlichen Gedichten jener Zeit sprach sich unverhohlen die Sehnsucht nach der verlorenen Einfalt mit wahren Tönen aus. So schließt sich der reiche Cyklus der griechischen Poesie.

Die Tonkunst hatte in dem classischen Alterthum eine eigenthümliche Stellung, in welcher sie selbst nur auf einer niedrigen Stufe ihrer Entwickelung erscheinen konnte. Dasselbe nämlich, was die Plastik bei den Griechen auf den Gipfel der Ausbildung erhob, war auch das, was die selbstständige Ausbildung der Tonkunst bei denselben hindern mußte, und ihre Lyrik, wie wir früher bemerkten, einer Beschränkung unterwarf. Dem Geiste in seiner vorherrschenden Richtung auf das sichtbare Leben blieb noch die Tiefe der unsichtbaren Gemüthswelt, das Reich der himmlischen Ahnungen und der

Innerlichkeit des Geistes verschlossen, welche die Offenbarung des Geistes der christlichen Welt eröffnete. Die Grundbestandtheile aller Kunst sind Anschauung und Gefühl; in der griechischen Kunst herrschte die Anschauung über das Gefühl; darum konnte die Tonkunst, welche vorherrschend auf dem Gefühle beruht, jene Herrschaft nicht gewinnen, welche sie in späterer Zeit, und namentlich in der unsrigen, erreicht hat; das Bedürfniß ihrer vollkommenen Ausbildung mangelte *). Zur selbstständigen Kunst kann sich die Musik nur erheben, wenn sie sich in der Harmonie ihre eigene Welt erbaut hat, und in den vielfachsten Klängen und Accorden die unsichtbare Stimme des Gemüths und der Natur ertönen läßt. Dies aber setzt voraus Ausbildung der Harmonie durch reine Instrumentalmusik. Die Tonkunst erscheint daher bei den Alten nur als untergeordnete Kunst; sie schließt sich an, theils und vornehmlich an die Dichtung, und verstärkt die Macht ihres Wortes, theils begleitet sie die anschauliche Mimik, und die Bewegung des Tanzes. In beiden Fällen ist sie Dienerin, und die Instrumentalmusik insbesondere bleibt begleitende Musik, und kann sich wenigstens zu den, eine ganze Welt von Stimmen umfassenden, Instrumentalwerken nicht erheben, welche die moderne Zeit hervorgebracht hat. Ja fänden sich auch unter den Ueberresten des Alterthums, in Originalen, oder Abbildungen, noch vollkommnere musicalische Instrumente, als uns bis jetzt durch Schilderungen und Abbildungen bekannt geworden sind, so würden wir doch zu dem hier ausgesprochenen Resultate aus inneren Gründen berechtigt seyn, und es kann daher nicht als Anmaßung angesehen werden, daß wir etwas

*) Vergl. die trefflichen Worte Solger's über die alte Musik, im Erwin, Th. II. S. 145.

über ihren Charakter zu bestimmen versuchen, ohne ihre Werke zu kennen, da alle historische Spuren dieser längst verhallten Werke uns weit minder eine Ansicht über die in ihnen geäußerte Kunst gestatten, als die aus dem Leben und Kunstcharakter jener Alten hervorgehenden Bestimmungen, welchen die historischen Zeugnisse keineswegs widersprechen. Dessen ungeachtet darf es uns nicht befremden, wenn die Berichte des Alterthums uns von den Wundern der Musik so viel erzählen. Die griechische Musik machte den Eindruck derjenigen Künste um so wirksamer, mit welchen sie sich verband. Sie begleitete aber alle Formen der Poesie; sie erhob die religiöse Feier; sie belebte die Erinnerung an die Heldenzeit; sie bezeichnete Maß und Gang der lyrischen Empfindung; sie begleitete den Ernst und Scherz der Bühne; sie entfaltete ihre Macht im Chorgesange, und regelte den erhabenen Schritt des Chors. Sie hob den tanzenden Reigen, wie sie das Heer gegen den Feind des Vaterlandes entflammte. Sie redete in sprechenden Melodien im Hause und vor dem Volke. Sie ward stark durch ihre Verbindung mit der Poesie und Mimik, und eben durch diese Verbindung blieb sie einfacher. Ja diese Einfachheit selbst wurde das Augenmerk der Gesetzgeber und Staatslehrer, welche ihre freie Wirksamkeit durch sittliche Zwecke begränzten*). Eben dahin deuten auch die Sagen und Erzählungen von den Wundern der Musik bei den Alten, welche fast immer mehr, als Musik voraus-

*) Man erinnere sich an Plato und Aristoteles; besonders an das, was Letzterer (Polit. VIII, 7) über die reinigende Kraft der Musik sagt. Das Wahre, das hierbei zum Grunde liegt, ist wohl das, daß die Musik, ihrer höheren Bestimmung als Kunst gemäß, nicht blos darauf ausgehen darf, mächtige Bewegungen und ungewöhnliche Veränderungen jeder Art in der Seele hervorzubringen, sondern nach idealem Ausdrucke des Gefühlslebens hinstreben soll.

etzen und von den Wirkungen vereinter Musenkünste reden; — doch diese Sagen betreffen auch zum Theil die frühere, mythische Zeit. Die höchste Wirkung aber mußte die Musik hervorbringen, als sie mit den ihr verschwisterten Künsten der Darstellung durch das Drama verbunden wurde; nimmt sie doch auch der älteste Poetiker unter den Griechen in seine Beschreibung der Tragödie selbst auf *). Und in der That sehen wir in dem Drama der Alten die vollkommenste Vereinigung der Künste von der Poesie ausgehen.

An die Poesie schloß sich die Mimik aufs engste an, indem sie Rede und Gesang mit dem bedeutsamen Wechsel der Bewegungen begleitete **). Am vollkommensten ist diese Verbindung, wo die Mimik zur Schauspielkunst wird. Auch hier nun zeigte sich die vorherrschende Neigung der Griechen zur plastischen Gestaltung darin, daß sie, den Wechsel des feineren Mienenspiels, welcher die flüchtig vorüber-

*) Aristoteles nennt zwar die Musik durch Instrumente als besondere Kunst (Poet. I, 4. 5.), in Beziehung auf ihre Darstellungsmittel, — Harmonie (im weitern Sinne) und Rhythmus; äußert aber doch, der größere Theil der Musik sey nachahmender Art, d. h., wie Hermann in seinem Commentar zu Aristoteles Poetik, p. 89, richtig gezeigt hat, mit Poesie, welche Handlungen darstellt, verbunden, und hält diese Verbindung insbesondere der Tragödie für angehörig (Cap. VI, 1—3.). Was aber die Alten von den Wirkungen ihrer verschiedenen Tonweisen (ἁρμονίαι) auf das Gefühl sagen, das scheint, wenn es damit sich nicht etwa verhält, wie mit der Charakteristik unserer Tonarten, auf einige, durch bestimmten Charakter von einander verschiedene Gattungen von Gefühlswirkungen hinzuweisen, welche auf beschränkten und in der Anwendung streng von einander abgesonderten Arten der Tonverbindungen beruhten.

**) Plato (von den Gesetzen VII. p. 816, Steph.) findet darin den Ursprung der ὄρχησις, indem er sagt: die Nachahmung des Gesprochenen durch Geberden hat die ganze Orchestik hervorgebracht.

gehenden Zustände des Innern bezeichnet, ausschließend und aufgebend, die Rede der handelnden Personen nur mit großartiger Bewegung der Gestalt begleiteten, welche in der starren Maske die Grundzüge des Charakters plastisch festhielt. Denn wenn gleich dieses auch durch den Ursprung und die Einrichtung des Bühnenwesens bei den Alten, wie wir wissen, bedingt war; so zeigt doch das Festhalten an dieser Einrichtung selbst, daß sie das feinere Mienenspiel des Darstellers nicht vermißten, wenn dieser, gleichsam eine wandelnde Statue, die Heldengestalt zur Anschauung gab. Und in der That stand auch diese Art der Darstellung in Uebereinstimmung mit den griechischen Bühnencharakteren. Die Charaktere des älteren griechischen Dramas waren Helden, welche im Gebiete der idealen Phantasie lebten, und dadurch schon über die gewöhnliche menschliche Erscheinung hinausgehoben schienen; bei der Darstellung derselben auf der Bühne galt es daher vielmehr, zu entfernen, was an die gegenwärtige Wirklichkeit erinnerte. Wie man also die Figur durch künstliche Mittel erhöhte, um für den weiten Raum der Theater ein kolossales Bild zu gewinnen, so suchte man auch der diesem Bilde anzupassenden Maske einen allgemeinen, charakteristischen Ausdruck zu geben, der an die plastische Form des Kopfes angeknüpft war. Der phantastische Geist der älteren Komödie brachte auch phantastische Masken (z. B. Vögel=, Froschgesichter) hervor. Als späterhin die komische Poesie mehr auf Individualisirung der Charaktere einging, mußten auch die Maskenbildungen, um derselben angemessen zu seyn, größere Verschiedenheiten annehmen und sich genauer von einander unterscheiden, so daß hieraus sich unvermerkt die, auch noch späterhin vorkommenden, stehenden Masken bildeten, welche gewissermaßen die Rollenfächer der antiken Darstellung waren. Hierdurch gewann die alte Schauspielkunst an plasti-

cher Objectivität, was sie an lebendiger Naturwahrheit, ein Ziel der modernen Bühnendarstellung, verlor; und wenn sie somit die Einmischung der Persönlichkeit des Schauspielers, welche sich durch Bildung und wechselnden Ausdruck des Gesichts ankündigt, beschränkte, so verlor sie doch anderntheils durch die stehenden Züge der verhüllenden Maske, so künstlich diese auch eingerichtet seyn mochte, und durch das Conventionelle, welches mit dem festen Typus eingeführt wurde, die Freiheit der individualisirenden Darstellung. So wirkten innere und äußere Umstände hier zusammen, die Kunst des Mienenspiels auf der Bühne zu verdrängen, und so blieb bei der vorherrschenden Neigung der Griechen zum Plastischen, zufolge deren sie das Feste und Beharrliche in der Natur der Darstellung des Veränderlichen überall vorzogen, ein wesentlicher Theil dieser Kunst im Alterthume unausgebildet.

Noch bleibt uns übrig, einer Kunst des Sichtbaren zu gedenken, die gleichfalls wegen des Uebergewichts, welches der plastische Sinn bei den Griechen hatte, eine untergeordnete Stellung im classischen Alterthume einnehmen und durch den Charakter der Plastik bestimmt werden mußte. — Dies ist die Malerei. Die Malerei hat zum Gegenstande, was in Wechsel von Licht und Schatten und in der Mannichfaltigkeit der Farben sich darstellt, und die Flächenanschauung liegt ihr zum Grunde, durch welche die Gestalt in das Phantasiebild übergeht. Was diese Kunst auf der Fläche zur Erscheinung bringt, ist daher ihrer Natur nach nicht sowohl die beharrende Form des sichtbaren Gegenstandes, als vielmehr der Zustand, in welchem sich das innere Leben der sich in der Zeit entfaltenden Dinge darstellt; — aber der Zustand, insofern er einen idealen Gehalt hat. Die Malerei hat es darum mehr zu thun mit dem beweglichen Ausdrucke des Gemüths, als mit dem dauernden Gepräge des Charakters an der Ge-

stalt. Der Ausdruck des inneren subjectiven Zustandes in und an den Gestalten der Lichtwelt scheint bei jener oben geschilderten Grundrichtung des griechischen Volks kein so wesentliches Bedürfniß ihrer Kunstthätigkeit gewesen zu seyn. Daraus, und vielleicht auch aus der Ausbildung des reinen Formensinns unter den Griechen, ist es zu erklären, warum die griechische Malerei selbst mehr plastisch wirkte, oder als Nachahmung des Plastischen erscheinen mußte. Das vollkommenste Verkörperungsmittel seiner Ideale war dem Griechen die plastische Gestalt; seine Götterbilder stellen Wesen dar, welche sich gleichsam für immer in bestimmter Form verkörpert haben; wie hätte die Malerei nicht streben sollen, ihr nahe zu kommen? Aber darum wurden auch die Gestalten der Malerei nie Gegenstände religiöser Verehrung, wie die der Plastik es überall waren. Wo aber die Götter in Gruppen, wie die Malerei es vermochte, und in ihren von dem Mythus geschilderten Verhältnissen verbunden dargestellt wurden, da mußten sie schon einen Theil ihrer Erhabenheit einbüßen; denn der Gott dem Gotte gegenüber gestellt in einem Raume, erscheint schon sichtbar als beschränktes Wesen. Hieraus erklärt sich auch das Vorherrschen der Zeichnung in den griechischen Malerwerken. Alles, was mit dieser unmittelbar zusammenhängt, brachten sie zu hoher Vollendung. Linienperspective, täuschendes Localcolorit, Ebenmaß der Formen, schöne Anordnung und Gruppirung der bestimmt auseinander tretenden Figuren, Mannichfaltigkeit der Stellungen waren theils nach den Schilderungen ihrer besten Werke, theils nach den auf uns gekommenen Nachahmungen, und selbst auf den reichen Vasengemälden, die uns bekannt sind, meisterhaft. Aber nirgends finden wir eine Spur des Helldunkels, welches der Malerei das letzte Mittel ihrer Vollendung darbietet; und daß den Griechen die

eigentliche **Landschaftsmalerei**, deren selbstständige, sentimentale Behandlung erst das Bedürfniß des Helldunkels erweckt, fast gänzlich fehlte, daß diese Gattung wenigstens ganz **untergeordnet** war und erst sehr spät zum Vorscheine kam, weist ebenfalls darauf hin, daß ihnen die letzte Vollendung der Malerei mangelte. Es fehlte ihnen aber mit dieser Gattung auch eine Hauptrichtung der Malerei, in welcher sich diese Kunst von der Plastik am bestimmtesten unterscheiden kann. Denn es ist bekannt, daß sie das Landschaftliche nur andeutend behandelten und sehr häufig durch Personen darstellten; was nicht befremden kann, da ja viele ihrer Gottheiten aus Naturerscheinungen erwachsen waren *). Unter diesen Voraussetzungen mußten die Scenen, welche sie darstellten, mehr als gemalte Reliefs, und ihre Figuren mehr den Statuen ähnlich erscheinen. Dieses Mangels ungeachtet hat die griechische Malerei sich doch ein umfassendes Gebiet der Wirksamkeit geschaffen.

Zunächst und auf niederer Stufe war sie dienstbar; sie schmückte die Vasen und andre Gefäße mit dem Reize der Farbe und umkleidete auch die plastischen Bilder, vornehmlich solche, welche mit kolossaler Größe in weiter Ferne wirken sollten. Anderntheils fand diese Kunst wohl auch in den Webereien in Jonien einen Anfang. Als aber die Malerei selbstständiger wurde, da empfing sie in den **Schlachtdarstellungen**, welche in der neueren Zeit eine sehr untergeordnete Gattung der Malerei bilden, einen günstigen Wirkungskreis. Diese dienten zugleich, historische

---

*) So bezeichnet z. B. Helios den Sonnenaufgang, und auf einem Vasengemälde des Fürsten Poniatowsky wird der Frühling durch lauter Personen dargestellt. S. darüber **Tölken**, über das verschiedene Verhältniß der antiken und modernen Malerei zur Poesie, Berlin, 1822. 8.

Erinnerungen zu beleben. So wurde die Pökile in Athen mit der Darstellung der Schlacht bei Marathon geschmückt, und Polygnot aus Thasos, der erste, der mit vier Hauptfarben *) gemalt haben soll (Bl. Ol. 79), schilderte in figurenreichen Tafelgemälden Scenen aus der Homer'schen Epopöe, welcher Sagenkreis auch in den folgenden Zeiten die reiche Quelle malerischer Schöpfungen blieb. Hören wir, daß er von Aristoteles der Ethograph genannt wird, weil er sich durch edle Charakteristik auszeichnete, und in den Geist der Sage eindrang, daß er die Gewänder mit großer Mannichfaltigkeit behandelte und viele Tempel und Hallen der Griechen mit seinen Werken belebte, so sind wir geneigt, zu glauben, daß mit ihm und seiner Zeit die griechische Malerkunst in Athen zu ihrem wahren Gipfel aufstrebte; um so mehr, da sie in dieser Zeit auch mit dem öffentlichen Leben verknüpft war, welches immer das Element der wahren griechischen Kunst gewesen ist. Im Technischen konnte die Kunst noch Fortschritte machen, wie in den Lichteffecten des Apollodor (von Athen); und sie erreichte dies in der sogenannten asiatischen Schule, welche mit gewandter Anwendung der Kunstmittel eine täuschende Naturwahrheit hervorzubringen suchte. Zeuxis von Heraklea und sein berühmter Nebenbuhler Parrhasius (Bl. um 95 Ol.) sind berühmte Repräsentanten derselben. Die Trauben des Ersteren und der gemalte Vorhang des Letzteren deuten hinlänglich an, wohin die Richtung der Kunst ging. Indeß leisteten Beide doch noch ein Höheres und gingen von den Göttergruppen auch zur Darstellung einzelner Figuren von Göttern, Heroen und Heroinen fort, welche durch mannichfaltigen Reiz und Würde ihrer Zeit genugthaten. Der reizenden

*) Daß man nur mit Wasserfarben gemalt habe, ist kaum zu bezweifeln.

Naturwahrheit stellt sich aber auch die häßliche, welcher Timanthes in seinem verhüllten Agamemnon klug zu entgehen suchte, durch Pauson gegenüber. In der Schule von Sicyon breitete sich die griechische Malerei über alle ihr zugänglichen Gegenstände aus; sie stieg ins Einzelne hinab mit einem hohen Maße bisher erworbener technischer Fertigkeit, — Thiere, Blumen, einzelne Figuren in leidenschaftlichen Situationen stellte sie mit entschiedener Wirkung dar. In dem Charakterbilde und Portrait erreichte Apelles (Bl. 112 Ol.) das Höchste; die Alten legten ihm aber auch die höchste Anmuth bei, und betrachteten seine Anadyomene (zu welcher ihm, der Sage nach, doch eine Hetäre saß) gleichsam als die malerische Erscheinung der Charis, — wiewohl es uns schwer wird, zu begreifen, wie eine solche charakteristische Kraft, dergleichen er in seinen berühmten Portraits (z. B. des Alexander) bewährte, mit dem Aeußersten weiblicher Anmuth in eines Künstlers Individualität verbunden gewesen sey. Daß nun in der Zeit des Apelles und Protogenes die Portraitähnlichkeit in den Gegenständen so sehr bewundert wurde, scheint einerseits einen untergeordneten Standpunct der Kunst zu bezeichnen, andererseits ist glaublich, daß die Griechen, mit dem empfänglichen Sinne für reine Form begabt, in Darstellung dieser Naturwahrheit, verbunden mit der höchsten Anmuth des Umrisses, das Höchste ihrer Malerei geleistet haben. Mit dem Verfalle der Freiheit aber wandte sich auch die Malerei von den edleren, bedeutenden Gegenständen ab, und suchte die Wahrheit im Kleinen, ja selbst im Gemeinen, diente der Ueppigkeit und dem Sinnenreize, schmückte und verzierte und wiederholte das Frühere, ohne ihm gleich zu kommen.

Wie überhaupt in jedem Endlichen auch der Keim seines Todes liegt, so trug auch die griechische Kunst den Keim ihres Unterganges in sich. Alle Schönheit hat ein vergäng-

liches Element, in ihr tritt der Geist in das Gebiet der Endlichkeit ein; an dieser endlichen Seite geht sie auch wieder unter. Sie lebt nur in einem höhern Sinne, im steten Wandeln und Wechseln ihrer Form. Wie hoch wir daher auch die Kunst der Griechen stellen; die Kunst eines Volkes und Zeitalters bleibt, gehalten an die, durch alle Zeitalter sich entwickelnde Idee, stets relativ, und es war daher die griechische Kunst doch keineswegs schlechthin „die schöne Kunst," sondern die Kunst, die sich, als unbefangene Schönheit, in naturmäßigen Gestalten, vornehmlich sichtbar zu verkörpern strebte, und sich auflöste, so wie diese Gestalten ihre Bedeutung verloren hatten, und die Vergötterung selbst aufhörte. Die griechische Kunst, welche die Schönheit vorherrschend im Plastischen verwirklichte, war von dem Göttlichen ausgegangen, welches in verschiedenen Gestalten das Sinnenleben regiert und in der belebenden Seele der Natur seinen Verknüpfungspunct hat; unterdessen schritt das Bewußtseyn der Menschheit fort, und der Geist erkannte in jenen Göttern bald nicht mehr ein Höheres an, sondern seine eigenen Vorstellungen, Gestalten des Geistes in äußeren Verhältnissen befangen und eingeschlossen. Indem hiermit ein Höheres als diese Göttergestalten vorausgesetzt ward, auf welches im griechischen Alterthume auch die Philosophie hinwies, ging der Glaube an die Mythenwelt verloren; eine höhere Offenbarung über den Geist raubt diesen Göttern ihre Herrschaft.

Die Betrachtung dieses Gegenstandes von seiner sittlichen Seite giebt uns dasselbe Resultat. In dem griechischen Volksleben in seiner Blüthezeit zeigt sich uns, wie wir oben bemerkten, ein natürliches Gleichgewicht des Geistigen und Sinnlichen. Das Ethische tritt vornehmlich als Sitte des Volks, als natürliches Maß im Handeln hervor-

Es ist gleichsam die Naturseite des Geistes, die sich hier geltend machte. Darum ging die persönliche Freiheit in dem Verhältnisse der Familie, des Stammes, der Nation auf, und selbst diese Freiheit ward nur dem waffenfähigen Bürger, nicht dem durch Waffen oder Geburt unterworfenen Sklaven zu Theil. Auch das Geschlechtsverhältniß war mehr Naturverhältniß, und die Frau stand unter der Herrschaft des Mannes; der Mann dagegen schloß sich fester dem Manne an: daher die Männerfreundschaft und die Knabenliebe; letztere wahrscheinlich durch Bildung zur Gymnastik befördert und veredelt, wenn auch aus dem Oriente hervorgegangen. Aber die in diesen Verhältnissen waltende Sitte ward zerstört, das Gleichgewicht jener Elemente in dem Leben der Griechen aufgehoben, als das allgemeine Band des Vaterlandes und die Verbindung der Stämme lockerer wurde, und als der nach außen strebende Geist sich in Ueppigkeit und Luxus verlor. Nun ward die Sinnenform und das Ebenmaß der Gestalt zum Zwecke erhoben, der nun mit den höheren Forderungen der Geistes in Widerspruch trat. So geschah es, daß weichlicher Sinnenreiz die Hermaphroditen hervorbrachte und nach obscönen Darstellungen jeder Art haschte. Mit diesem Schritte war auch die Kunst ihrem Verfalle unwiderruflich dahingegeben.

Etrusker und Römer.

Das Volk der Etrusker erscheint in Hinsicht des Charakters ihrer Kunst einestheils gleichsam als Mittelglied zwischen dem Aegyptischen und Griechischen, anderntheils als Uebergang von dem Griechischen ins Römische. Ihre alten Bauten nämlich wie ihre plastischen Werke haben große

Aehnlichkeit mit den pelasgischen oder ältesten griechischen Werken; der düstere, strenge und feierliche Charakter der Etrusker aber gab ihnen ein dem Aegyptischen ähnliches Ansehen. Durch denselben Charakter aber, so wie durch das geographische und historische Verhältniß treten sie auch den Römern näher. Erwägen wir nun, daß die etruskische Kunst von früh an mit der griechischen zusammenhing, so sind wir geneigt, sie einen Zweig der pelasgischen zu nennen; bemerken wir aber, wie sie auch in der Folge zwar immer unter Einfluß der griechischen stand, aber eine herrschende Neigung zum Alten und Bestehenden behielt, welche ihrer Fortbildung entgegenwirkte, so möchten wir sagen, es sey die auf ihrer ersten Stufe der Entwickelung stehen gebliebene griechische Kunst. Aus diesem Gesichtspuncte, und da die Kunst der Etrusker keine eigentliche Epoche gemacht hat, werden wenige Bemerkungen über dieselbe genügen.

Auch bei ihnen sehen wir die bildenden Künste herrschen. Zuerst die Baukunst, deren alte Ueberreste uns zum Theil an die Pelasger (wie die Polygonmauern in den Ruinen von Cora) erinnern, zum Theil mit den ägyptischen an ernstem Fleiße in riesenhaften, schwerfälligen Massen wetteifern. Ihre technische Geschicklichkeit bewähren ihre Wölbungen an Thoren, Bogen und unterirdischen Abzügen, die in Griechenland so früh sich nicht finden. Im Tempelbaue hatten sie Eigenthümlichkeiten, welche zum Theil durch ihren Cultus begründet waren, und wodurch sie sich von den Griechen, wie von den Aegyptern, unterschieden. Hierhin gehört vornehmlich die Anlegung von drei neben einander liegenden Zellen, deren größte die mittelste war. Am meisten aber ist die toscanische (etruskische) Säule bekannt, welche auf die älteste Form der griechischen Säulenart hinzuweisen scheint, früher

wahrscheinlich konisch und ohne Fries war *). Die toscanischen Säulen wurden weiter aus einander gestellt, als die dorischen, wahrscheinlich weil sie nur hölzernes Gebälk zu tragen hatten, und bildeten eine Säulenhalle vor dem Tempel. Die Plastik der Etrusker übte sich vorzüglich an Thon; Statuen, Reliefs und Gefäße wurden aus diesem Stoffe fleißig gearbeitet; doch gab es auch häufig Erzarbeiten und köstliche Gefäße von Metall. Am meisten Ruf haben die etrurischen Vasen **), deren Unterscheidung von griechischen den Antiquaren so viele Schwierigkeit gemacht hat. An ihnen findet man auch gemalte Reliefs von strenger Zeichnung, meistentheils dem ältesten griechischen Style verwandt. Hieran schließen sich die Wandmalereien, mit welchen die Etrurier die Grabmonumente verzierten, dergleichen in den vor kurzem entdeckten Hypogeen von Tarquinii (bei Corneto) gefunden worden sind ***). Am meisten haben die Etrusker das Verhältniß des Todes zum Leben bildlich dargestellt, die Befriedigung der Lebensbedürfnisse durch künstliche Arbeiten erleichtert und den Tod durch Denkmale gefeiert.

Die Römer waren ihre Schüler und erhielten von ihnen ihre ersten Tempel und Götterbilder. Dieses weltbeherrschende Volk eignete sich die griechische Kunst als Trophäe ihres Sieges an; aber diese blieb im römischen Staate im Ganzen doch eine Zierpflanze, auf fremden Boden versetzt, durch künstliche Wärme gepflegt und erhalten. Die ursprüngliche Richtung des römischen Charakters nämlich war das, was wir in einem beschränkten Sinne das Prakti-

---

*) S. Stieglitz, Gesch. der Bauk. a. a. O. S. 200. Ein Beispiel ist der von den Tarquiniern gebaute capitolinische Tempel.

**) Aus gebrannter Thonerde (terra cotta).

***) Tüb. Kunstbl. 1825, S. 198.

sche nennen. Seine Hauptaufgabe war, nach außen die Herrschaft der Welt, durch immer wachsende, umsichgreifende Eroberung; nach innen das bürgerliche Recht im freien Staate. In seiner Blüthezeit, der Zeit der einfachen Sitte, verschmähte dieses Volk mit stoischem Ernste alle Wissenschaft und Kunst und alle Zierde des Lebens und jagte, von Kampfe zu Kampfe getrieben, dem es allein begeisternden Gedanken von Roma's weltherrschender Größe nach; auf den Gipfel seiner äußeren Größe gelangt, erinnerte es sich klagend der entflohenen altrepublicanischen Bürgertugend und Freiheit; und was als einheimisches Gewächs aus dem öffentlichen Leben der Griechen erwuchs, das diente nur als Schmuck und Luxus der Reichen. Das Glück des römischen Volks bestand in seiner Sitteneinfalt, die griechische Cultur war ihm das Nessusgewand, das der untergehende Feind dem übermüthigen Sieger zurückließ. Das römische Volk kannte nicht jenen unbefangenen, sorglosen Genuß der Gegenwart, welcher das Element war, in welchem die griechische Kunst sich nährte: an seine Stelle trat die praktische Zweckmäßigkeit. Was dort der freie Schönheitssinn originell hervorbrachte und förderte, das wurde hier durch Nachahmung und verständige Kennerschaft bestimmt. In der Nachahmung und Vervielfältigung des Fremden äusserte sich die römische Kunst viel mehr, als in eigenthümlicher Schönheit und Bedeutung.

Am frühesten und anhaltendsten widmete sich ihr praktischer Sinn der Baukunst; sie diente zunächst gleichsam, den römischen Staat im Raume zu vermitteln. Oeffentliche Plätze und Gebäude, Straßen und Brücken waren die wichtigsten Arbeiten dieser Kunst. Von der Siebenhügelstadt ausgehend, verbreitete sich die architektonische Thätigkeit der Römer erst später über die eroberten Provinzen. Durch die

Eroberung griechischer Länder lernten sie die Würde hellenischer Baukunst kennen; aber die Strenge römischer Cultur hemmte noch einige Zeit die Nachahmung der Griechen, welche jedoch in Sulla's Zeit mit Macht eindrang. Nun schwand der dürftige und rohe etruskische Styl, und ein köstlicheres Metall, der Marmor, verdrängte Ziegel und Tuffstein *). Aber die Anwendung fremden Glanzes ging bald noch weiter. Nicht nur die öffentlichen Gebäude und Plätze wurden prächtiger, der freie Bürger strebte nun auch sich selbst als Beherrscher der Welt zu zeigen. Siegreiche Feldherrn und Proconsuln, welche in den Provinzen Schätze gesammelt hatten, so wie überhaupt angesehene und reiche Patricier bauten sich schmuckvolle Paläste, mit allen Annehmlichkeiten des Lebens ausgestattete Villen und Bäder; und selbst öffentliche Prachtgebäude, als Theater, Triumphbogen und andere Monumente wurden häufig auf Kosten der Einzelnen erbaut, welche des Volkes Gunst bestrebten. So begann die Baukunst der wetteifernden Prachtliebe und Ruhmsucht des Bürgers zu dienen, worin der Römer den Griechen weit übertraf. Dagegen ging das reine Ebenmaß und die schöne Einfachheit der nachgeahmten griechischen Form bald in Ueberladung über; der Glanz des Stoffs siegte über die bedeutsame Form. Schaaren von griechischen Künstlern wurden nun zu der mit den Schätzen der Welt bereicherten Stadt hingezogen; ihrer bedienten sich die Herren der Welt, um ihren Glanz auch in den ihnen unterworfenen Ländern zu verbreiten. Den höchsten Gipfel ihres Glanzes erreichte die römische Architektur unter August **) und unter einzel-

---

*) Metellus Macedonicus soll den ersten Tempel aus Marmor in Rom errichtet haben (im Jahre Roms 605).

**) In seine Zeit fällt auch der Schriftsteller über die Architektur, Vitruv.

nen Kaisern bis auf Hadrian; von da an begann aber auch schon die Vermischung der alten Baustyle, wovon das s. g. römische Capitäl, als Vermischung des korinthischen und ionischen, Zeugniß giebt *). Ueppigkeit und Zwecklosigkeit in der Combination architektonischer Formen treten nur immer mehr hervor, und endlich geht die herabgewürdigte Kunst in den entarteten Orient zurück, wo man selbst neue Gebäude aus den kostbaren Resten der alten zusammensetzte.

Das eben angedeutete Verhältniß, in welches die Kunst bei den Römern trat, bedingte auch die Anwendung der Plastik. Ihrem vornehmsten Gebrauche nach waren die Werke der Plastik früherhin Trophäen und Weihgeschenke für errungene Siege, kolossale Götterbilder aus Erz, ohne besondre Bedeutung für die schöne Kunst; Bilder verdienter Bürger, und Erinnerungen an die Vorfahren. Seit Sulla's Eroberungen breiteten sich griechische Kunstwerke aus, und griechische Künstler, in Erz und Stein arbeitend, verschönerten eben sowohl die Weltbeherrscherin als die Privatpaläste und ländlichen Aufenthalte der Großen. Bibliotheken, Speisezimmer, Bäder mit köstlichen musivischen Fußböden nahmen nun die classischen Bildwerke der griechischen Kunst und deren vielfache Nachahmungen auf. Vor allen aber wurden Portraitstatuen und Büsten (man erinnere sich besonders an die zahlreichen Kaiserstatuen und Büsten), an welchen man die strenge Nationalphysiognomie, und weit minder lebendiges Studium der Formen erblickt, ferner Triumphzüge auf Reliefs mit großer Technik gefertigt; die Schmeichelei apotheosirt das Individuum und erhebt es zum Kolosse. Eben so zeichnet sich im Kleinen, in den köstlichen Gemmen und Cameen, die Kunst der Kaiserzeit aus.

---

*) S. Stieglitz, a. a. O. S. 282 ff.

Wie die Religion in Aberglauben, so verliert sich die Kunst endlich in Vermischung des Orientalischen und Abendländischen.

Die Malerei, die schon von Fabius Pictor (451 nach Erb. R.) mit Erfolg geübt worden seyn soll, aber wenig Fortschritte gemacht haben muß, diente seit August ebenfalls zur Verzierung der Wohnhäuser und Gräber durch Wandgemälde. Nicht nur Scenen aus der griechischen Mythologie, ferner historische und theatralische Scenen und Figuren, so wie Nachbildungen des täglichen Lebens schmückten hier den Raum, auch Landschaften und Prospecte füllten die Wände und verdrängten oder störten oft die Architektur. Unter August sehen wir auch die Landschaft, als besondre Gattung, zu diesem Zwecke angewendet *). Noch mehr zeigen die phantastischen Arabesken, welche aus der zierlichen Einfassung solcher Darstellungen hervorgegangen zu seyn scheinen, das Bestreben, das Auge zu erfreuen und den Aufenthalt zu erheitern. Daß sie diesen Zweck erreicht haben, beweisen uns die durch Formen und Farbenreiz wohlgefälligen Wandgemälde in den wiedererstandenen Herkulanum und Pompeji, in welchen uns das Leben der römischen Welt gleichsam en miniature erscheint.

In allen diesen Künsten war das Höchste, was Römer leisteten, die zweckmäßige und geschickte Nachahmung; so auch in der Poesie. Nationalgesänge und das volksmäßige Drama wurden leider durch die spätere, von den Griechen angenommene Cultur verdrängt. Die starre Sprache selbst konnte erst spät poetische Biegsamkeit gewinnen, nachdem sie sich in der Nachbildung des Griechischen, seit Liv. Andronicus (514

*) Plinius, hist. nat. XXXV., 10, nennt uns den Maler Ludius als den ersten Landschaftsmaler dieser Art.

n. R. E.), Naevius, Ennius, Pacuvius, Plautus, Terentius u. A., geübt hatte; ihre eigentliche poetische Blüthe begann erst da, als die altrömische Bürgertugend schon erloschen, die alte Strenge mit feineren Sitten vertauscht worden war, und der länderverschlingende, in allen Zonen herrschende Staat, um seiner Ausdehnung willen, nun selbst eines Herrschers bedurfte. Sehen wir ab von den gepriesenen Poesien des Augusteischen Zeitalters, welche als geistreiche Nachbildungen sich an die griechische Lyrik und Epik anschließen, so bleibt uns die Satyre als das eigenthümliche Product des römischen Geistes in dem Kreise der poetischen Literatur; sie, die den innern Unmuth über Thorheit und Verderbniß voraussetzt, und somit, der freien, poetischen Stimmung nicht entwachsen, neben dem moralisirenden Lehrgedichte steht, denn sie lehrt und ermahnt ja auch, aber meistens auf negative Weise. In ihr sprach sich jener herbe Ernst, welcher einen Nationalzug in der Physiognomie des alten Römers ausmachte, und ein Nachhall altrömischer Gesinnung aus. Horaz, dessen lyrische Gedichte auch manchen Seufzer enthalten, welchen ihm die Gegenwart auspreßte, erhob dieselbe zur geistreichen, leichten Conversationspoesie, welche uns die Unsitte der damaligen Römer reflectirend darstellt. Schneidendere Töne, dem wachsenden Frevel entsprechend, stimmten Persius und Juvenal an. Aber wer bebte auch nicht vor der gräuelvollen Zerrissenheit zurück, welche das Sinken und die Auflösung der römischen Sitten begleitete? Dieser Sittenlosigkeit huldigten auch seit August die Darstellungen der Pantomimen, auf welche sich bei den Römern alles theatralische Interesse dieser Zeit zusammendrängte.

Das Heidenthum hatte seinen Gipfel in der griechischen und römischen Welt erreicht; es mußte einem höheren Geiste

die Herrschaft unter den gebildeten Völkern abtreten. Diesen Untergang beklagt der mit der Gestaltenwelt der griechischen Mythologie und Kunst befreundete Dichter, der sich auf den Standpunct der Alten versetzte, mit Wehmuth in seinem Gedicht „die Götter Griechenlands.“ Aber er vergeistigt auch den Eindruck der alten Kunst, indem er singt: „was unsterblich im Gesang soll leben, muß im Leben untergeh'n.“

Doch mit der griechischen und römischen Gestaltenwelt ging die Kunst, die Schönheit nicht unter: sie erstand in neuer und verklärter Gestalt unter den christlichen Völkern wieder. Der Geist, der in das Sinnliche sich verloren, erhebt sich, von dem göttlichen Geiste angeregt, über die sichtbare Gestalt zu dem wahren Gotte. —

Ueber die

Periode der germanischen Kunst.

Wenn in der bisher geschilderten Periode der Kunst die Ansicht von einem Herabsteigen des Göttlichen in die Natur herrschend, und die Verehrung der Gottheit in der Natur bis zu dem Puncte einer völligen Zerstreuung des Göttlichen und des sich Verlierens in die sinnlichen Formen fortgegangen war, so ist die dritte Periode, zu welcher wir nun übergehen, und in welcher das Christenthum die zum Grunde liegende Weltanschauung ward, vom religiösen Standpuncte betrachtet, die Periode der Wiedererhebung des Menschengeistes zu einem unsichtbaren und heiligen Weltregierer. Diese Erhebung ist zufolge des Christenthums zugleich eine Aufhebung des Zwiespaltes, welcher durch Vergötterung der leiblichen Natur entstanden ist, eine Versöhnung des Menschen mit Gott; — und sie wird durch den Geist in der Menschenhülle, durch den menschgewordenen Gott vollzogen. Die Menschenhülle ist nach dieser Ansicht nur das Mittel, um im Kampfe mit der äußern Welt den Geist zu läutern und den Willen zu reinigen. Das Christenthum lehrt und stellt lebendig dar: die Vereinigung der göttlichen und menschlichen Natur, den vollkommenen Eintritt des Ewigen in die geschichtliche Wirklichkeit. Diese Lehre ist daher von Seiten Gottes Offenbarung durch den Menschgewordenen, in welchem alles Göttliche vereinigt ist; von Seiten des Menschen: Verehrung Gottes im Geiste und in der Wahrheit Der Gott des Heidenthums war verhüllt in dem Innern

des sichtbaren Heiligthums; der Gott des Christenthums ist geoffenbart im Geiste. In diesem Gott erkennt der glaubende Geist sein höchstes Gut und Vorbild, nicht blos etwas Particuläres, wie das Göttliche in der griechischen Mythenreligion erscheint. Und dieser nun betretene Standpunct der Lebensansicht ist auch die Grundlage der neuern Kunst geworden.

Ist in der alten Kunst die Natur, das Leibliche, der Mittelpunct, so ist es hier der sich über die Natur erhebende, freie Geist, der alles bestimmt; die intellectuelle Welt wird hier der Boden seiner Wirksamkeit; und darum, scheint es, hat auch überhaupt die Wissenschaft in der christlichen Welt einen Vorzug und Vorsprung vor der schönen Kunst. Allein es ist nicht der abstracte, die Begierden und Triebe der sinnlichen Natur vernichtende und ertödtende — denn so verstand es nur die mönchische Ansicht im Mittelalter — sondern der sich von der Herrschaft der sinnlichen Begierde durch höhern Beistand befreiende Geist. — Wenn daher auch in den plastischen Werken der Alten das Geistige sich darstellte, so erscheint es doch in ihnen mehr als Naturgeist und in objectiver Gestalt, nicht in der Gestalt des Selbstbewußtseyns und der sittlichen Freiheit.

Eine andere Seite der christlichen Weltanschauung, durch welche sie von dem Heidenthum sehr verschieden ist, beruht in der sittlichen Würde und Bedeutung, welche durch sie die Persönlichkeit empfängt. Denn indem die Gottheit zufolge dieser Lehre sich mit der menschlichen Natur geistig vereinigt, und alle Menschen Gottes Kinder und Theilnehmer seines Reichs, oder der unsichtbaren Gemeinde, werden, die sich über alle Völker erstreckt, so gelangt der Menschengeist zum Bewußtseyn seiner selbst und zum reinsten Gefühle seiner Würde; alle Menschen sind damit vor Gott gleich und durch Glauben

und Tugend zur Seligkeit berufen, ein jeder ist ein freies Wesen; — die christliche Religion, wenn sie das Leben der Völker ganz durchdringt, duldet Tyrannei und Sklaven nicht.

Indem aber der sittliche Geist die Herrschaft zu erlangen strebt, so tritt damit zugleich das Subjective, welches die unmittelbare Form des Geistigen ist, sichtbarer in der Kunst hervor; die Objectivität und Naivetät der alten Kunst weicht dagegen zurück. Des Künstlers Streben geht nun vornehmlich dahin, Empfindungen und Gedanken, kurz *innere* Zustände, von denen er erfüllt ist, darzustellen. In dieser Rücksicht hat man auch der Naivetät der Alten, d. i. der unbefangen vergegenständlichenden Darstellung der griechischen Kunst, die *Sentimentalität* der modernen entgegengesetzt. Man setzt letztere in das Hervortreten der Empfindsamkeit oder des Gemüths; darein also, daß in der Kunst die Gegenstände mehr durch das Gefühl, welches sie erregen, als an sich selbst, und somit der innere *Zustand* mehr, als der äußere *Gegenstand* geschildert wird, und daß es das Gefühl ist, welches aus den Gränzen des Endlichen aufstrebend, die Sehnsucht nach dem Unendlichen und Vollkommenen ausdrückt. Der Geist ferner, welcher aus den Schranken der Endlichkeit aufstrebt, erhebt alle Wirklichkeit gern in das Reich der freien Vorstellung und des Gedankens; in dieser Erhebung über die Naturwirklichkeit hat auch das Phantastische der neuern Kunst seinen Ursprung. Eine reiche ideale Welt mit den Tiefen und Wundern des Geistes öffnete sich dem Künstler und erweiterte das Gebiet seiner Wirksamkeit. Statt jenes freien Genusses der Gegenwart, aber (das praesentibus uti der Alten,) trat zufolge der christlichen Weltansicht die Aufgabe hervor, sich durch Kampf mit dem Endlichen eine höhere Wirklichkeit zu gewinnen, das Natürliche in ein Sitt-

liches zu verwandeln. Aus Kampf und Leiden, ja selbst aus Tod, blüht dem Menschen ein höheres Leben hervor. Hier wurzeln andere Eigenthümlichkeiten der christlichen Kunst. So wie nämlich diese Lebensansicht idealisch-allegorisch ist, so wird es auch vorzugsweise die auf sie gegründete Kunst, welches am deutlichsten hervortreten muß, so lange diese noch unter ihrem unmittelbaren Einflusse steht. Allegorisch nannten wir schon früher die christliche Weltanschauung, insofern sie das Allgemeine fortlaufend an einem Besondern, das ganze höhere Leben des Geistes verwirklicht in dem Leben Jesu darstellt und bezeichnet. Christi Geburt, Leben, Tod und Auferstehung soll zugleich das geistige Leben jedes Christen, ja der ganzen Menschheit seyn; damit der sündige Mensch mit Gott versöhnt, mit ihm in freier That eins werde, muß er sich über die Natur erheben, muß er, dem Mittler nachfolgend, Kampf und Tod auf sich nehmen, und nur so kann er zur Herrlichkeit Gottes eingehen. Das Allgemeine tritt in der christlichen Religion mithin nicht in sinnliche Gestalt, sondern in die Persönlichkeit ein, und so hat die Gestalt in der christlichen Kunst auch nur Bedeutung durch das Göttliche, Ideale, das sich an ihr ausdrückt; — sie macht, sagt Solger, das Irdische überhaupt zum Ausdrucke des Geistes und der Freiheit.

In diesem Ausdrucke stehen die christlichen Ideale daher noch weit höher als die der heidnischen Kunst; es sind Ideale, die dem sittlichen Reiche angehören; und wir können die Kunst, die von ihr ausgeht, in ihrem Wesen selbst idealisch nennen, da in diesen Idealen die höhere Bedeutung des ganzen Lebens enthalten ist. Zwar die Gottheit selbst in ihrem heiligen Glanze kann Niemand schauen; aber ihr Reich ist die Welt der Geister, und sie wird offenbar in dem Sohne, der nun der Mittelpunct der heiligen Kunst wird und

die Einheit des Göttlichen und Menschlichen nicht blos in plastischer Form darstellt. Zur Seite des Mittlers tritt die Mutter, die das Theuerste mit tiefen Seelenleiden hingiebt, nebst den Evangelisten und Aposteln, und denen, welche auf den Mittler mit prophetischer Zunge hinwiesen schon in alter Vorzeit. Von solchen Idealen der Freiheit ausgehend, wird die Kunst das Geistige weniger zu verkörpern, als vielmehr das Irdische zu vergeistigen und zu verklären suchen. Die Gestalt wird hier wiederum zu einem Zeichen und Andeutung dessen, was, als über der Erde Schranken liegend, geahnet und von dem gotterfüllten Geiste vorgestellt wird. Die Religion giebt dem Menschen eine große Aussicht in die Zukunft; ein unendliches Leben schließt sich vor ihm auf, durch welches die Herrlichkeit des Unsichtbaren immer mächtiger hindurchleuchtet. Jene Erhebung des Geistes und Versöhnung mit Gott ist aber gleichsam der Grundton in dem Leben der christlichen Gemeinde. Wir sehen diese Erhebung auch in dem Märtyrerthum der ersten Christen, wie in den begeisterten Erzählungen und sichtbaren Darstellungen von denselben, in welchen diese Erhebung als Durchgang durch Schmerz und Leiden, als freiwillige Nachfolge Christi im Kreuze aufgefaßt wird. Durch jenen Kampf, in welchen das Leben des Geistes eingeht, nimmt selbst das Häßliche in der neuern Kunst eine größere und bedeutsamere Stelle, als in der alten, ein. Es dient hier nämlich dem Gegensatze, welcher mit höherer Kraft und Tiefe im Christenthume dargestellt und geistig ausgeglichen ist. Und so ist auch der Stoff, geistig betrachtet, vielseitiger in der christlichen Kunst. Aber hier zeigt sich auch schon die Möglichkeit der Ausartung. Denn wie die christliche Frömmigkeit sich in den ersten christlichen Zeiten häufig in einem willkührlichen Hingeben in den Tod, in einer fanatischen Feindschaft gegen das Sinnenleben

und gegen den Körper, der nur als Fessel und Kerker vorgestellt ward, ja in einem wollüstigen Zerfleischen seiner selbst äußerte, so sucht die Kunst oft das Harte und Widrige und überläßt es dem Beschauer, die Versöhnung, die nur im Innern vorgehen, äußerlich also nur angedeutet werden kann, hinzuzudenken.

Die hier bezeichnete christliche Weltanschauung war zunächst der unmittelbare Stoff der neuern Kunst, späterhin der mittelbare, oder vielmehr die ideale Grundlage derselben. Aber die neuere Kunst ist nicht allein aus christlicher Ansicht zu erklären. Wir müssen daher hinzufügen, daß diese Religion sich bei den westeuropäischen oder germanischen Völkern entwickelte. Indem die christliche Religion vom Orient aus die Gemüther befruchtete, verschmolz sich hier ein orientalisches und occidentalisches Princip in einem höheren Bewußtseyn. Die neuere Bildung der christlichen Welt und Kunst schließt sich aber einestheils an die in dem römischen Reiche fortgepflanzte Bildung des Alterthums, anderntheils an die Eigenthümlichkeit germanischer Völkerstämme an, welche das Christenthum in sich aufnahmen. Das erste sehen wir schon in den ältesten architektonischen Werken der Christen, an den Kirchen, welche aus den im römischen Reiche verbreiteten Basiliken *) seitdem der christliche Gottesdienst durch Constantin d. Gr. öffentlich ward, entstanden, ferner in den ersten plastischen Darstellungen der Christen, bei welchen man noch lange antike Formen anwendete, und in dem Typus,

*) Gebäude, welche für die öffentliche Gerichtspflege und den öffentlichen Verkehr verschiedener Art bestimmt waren, der Form nach längliche Vierecke, mit mehreren durch Säulenreihen getrennten Schiffen und in einer Nische endigend. Die Christen benutzten zuerst solche Gebäude und paßten sie hernach ihrem gottesdienstlichen Bedürfnisse an.

der sich daher für die heiligen Gestalten in Byzanz bildete (byzantinischer Typus genannt); endlich auch in den lateinischen Poesieen christlicher Dichter, welche sich eben so an die alte römische Poesie anschlossen, wie sich die Philosophie der ersten Kirchenväter an die alexandrinisch-griechische und römische Philosophie. Eine eigenthümliche Volkspoesie konnte sich nämlich erst mit Ausbildung der neuern Völkersprache entwickeln, wobei dann, wie in den Formen der bildenden Kunst, das Alterthümliche Element einer neuen Gestaltung ward. Das Zweite betreffend, so hat zwar das Heidenthum der germanischen Völker keinen unmittelbaren Einfluß auf ihre Kunst geäußert, indem dasselbe, durch das Christenthum bald verdrängt, nur in den alten Sagen nachdämmert, aber es lagen in der Eigenthümlichkeit dieser selbst aus dem Oriente entsprossenen Völker Elemente, durch welche sie zur Aufnahme und Entwickelung des Christenthums vorzüglich geeignet waren.

Die germanischen Völker, welche nun die Hauptrolle auf der Bühne der Weltgeschichte übernehmen, theilen sich in die Hauptstämme der skandinavischen und der eigentlich deutschen Völkerschaften. Die letztern berühren sich mit den italischen und celtischen Völkern, woraus das Romanische und Welsche hervorgeht. Die ersteren erhalten länger eigenthümliche Sitten und eine religiöse Sage, welche, beginnend mit der chaotischen Nacht aus dem Gegensatze einer nördlichen Nebelwelt (Niflheim) und einer südlichen Feuerwelt (Muspelheim) ein Geschlecht von Riesen hervorgehen läßt, welches dann von Menschen verdrängt wird, die aus dem Leichnam des erschlagenen Riesen (Ymir) die Welt bilden. Das Heldengeschlecht der einwandernden und von Odin geführten Asen, unter welchen in Baldur, dem Guten, und dem tückischen Loki der Gegensatz in höherer Form sich ausspricht, wird dann zu Göttern erhoben. Die spätere, dem Christenthume sich anschließen-

de Sage läßt durch den Untergang der vergänglichen Götterwelt eine neue Welt entstehen, welche Alfadur (Allvater), der ewige, in sich aufnimmt. In dieser skandinavischen Mythologie, welche uns in der isländischen Edda aufbewahrt worden ist, sehen wir gleichsam die riesenhaften Umgebungen des frischen gewaltigen Nordens in kolossale Menschenbilder verwandelt. Denselben Charakter behaupten auch die historischen Sagen und Heldenlieder, welche die Skalden aufbewahrten und ausbildeten, und welche seit dem dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderte, bei lebhafterem Verkehre des Nordens und Südens, mit den Heldensagen des letztern zusammenliefen.

Bei den deutschen Stämmen beginnt die Poesie mit begeisternden Schlachtgesängen und Heldensagen, welche sich bei den Franken anders, anders bei den Sachsen und bei den Gothen, in mannichfaltiger Berührung dieser Stämme mit einander und mit andern Stämmen entwickeln, und dann mit spätern geschichtlichem Stoffe vermischen. Durch sie ging die religiöse Vorstellung hindurch, daß der wackere heldenmüthige Kämpfer zu der Götterwohnung gelange. Dieser praktischen Richtung, welche hier der Volksglaube zeigt, entsprach die Vorstellung von ihren alten Göttern und deren Kämpfen, und sie ist ein Nationalzug, welcher nach Mone's Bemerkung durch das Christenthum vergeistigt wurde; der kriegerische Kampf wurde zu einem Streite des Guten gegen das Böse im Menschen, ein Streit der Seele gegen den Teufel. Freiheitssinn, Tapferkeit und Treue waren die Grundzüge dieser Völker. Und hiermit verband sich die Keuschheit des Jünglings, Achtung gegen die Weiber, welche im deutschen Alterthume häufig als Seherinnen und Priesterinnen erscheinen, Ehrfurcht vor den Eltern und Heiligung des Familienbandes; Tugenden, welche durch die Annahme des Christenthums noch in einer höhern,

veredelten Gestalt emporblühen mußten. Aus der allmäligen Verschmelzung des germanischen Volkscharakters mit dem Christenthume, und daher entspringender Berührung des orientalischen Geistes mit alterthümlicher occidentalischer Cultur unter den germanischen Völkern, sehen wir die Bildung des Mittelalters sich erzeugen, in welcher sich der sogenannte romantische Charakter am lebendigsten darstellt. In dieser Zeit zeigt auch die Kunst unmittelbar und vorzugsweise den Einfluß der Religion; späterhin und um die Zeit der kirchlichen Reformation fängt sie an selbstständiger zu werden; die Religion bleibt dann ihre mittelbare Grundlage, — daher wir diesen letztern Abschnitt der neuern Kunstperiode mit dem Namen der modernen Epoche im engeren Sinne bezeichnen wollen.

In der älteren Zeit nun ragt aus dem Leben der germanischen Völker zunächst ein Heldenthum hervor. Ein solches aber tritt in seiner freisten Gestalt nur auf, wo die Obergewalt in der Gesellschaft noch nicht vollkommen organisirt ist, wo die Subjecte durch das Band der bürgerlichen Gesellschaft noch nicht festumschlossen zusammenwirken. Aber es war das germanische Heldenthum ganz anderer Art als das griechische. Das griechische Heldenthum äußerte sich vornehmlich im Kampfe der physischen Kraft mit den entgegenstehenden, ungebändigten Naturgewalten; der christliche Held kämpft muthig für eine unsichtbare Macht. So erkämpft sich der Göttersohn Herkules die Aufnahme in den Olymp durch die ihm auferlegten Arbeiten mit übermenschlicher Kraft; im Roland kämpft begeisterter Muth in fährlichen Abenteuern für Treue und Liebe. Die griechischen Helden versammelt ein Kampf für Schönheit, die sich der Grieche

auch wahrhaft erworben hat; die christlichen Helden verbindet der Glaubenskampf an dem Grabe des Erlösers; und wie dort ein Homer die untergegangene Heldenzeit schildert, so wird hier die ganze romantische Poesie, (d. h. hier die Poesie, die in den neuern mit den romanischen Sprachen vermischten Idiomen sich bildete,) ein begeisterter Nachhall des Ritterthums; denn so nennen wir dieses, von den verschiedenen Völkerstämmen gefeierte, christliche Heldenthum, und deuten damit zugleich an, daß es sich zu einer geschlossenen Anstalt ausgebildet hat. Wir überlassen es der allgemeinen Geschichte, den Ursprung dieses germanischen Instituts aus dem kriegerischen Lehns- und Vasallenwesen und aus dem Stammesverhältnisse nachzuweisen; uns liegt hier ob, seine Grundelemente zu entwickeln, insofern sie zugleich die bestimmenden Züge der romantischen Kunst geworden sind.

Der Ritter stand frei und selbstständig im äußern Leben, nur der unsichtbaren Macht, die er als Autorität anerkennt, unterworfen. Auf seiner Freiheit und Selbständigkeit beruht seine Ehre und seine Tapferkeit. Die Ehre war es nämlich, seine Freiheit durch Muth und Tapferkeit zu behaupten, nicht von dem bestimmt zu werden, was er nicht selbst als sein Gesetz anerkannte, sondern sich selbst zu bestimmen und nur durch sich selbst gebunden zu seyn. Die Ritterehre ist daher auch von der Ehre des Staatsbürgers verschieden; denn dieses ist die Ehre, die der Einzelne durch den Staat, als mehr oder minder thätiges Glied des bürgerlichen Ganzen, empfängt; die Ehre des Ritters dagegen beruht rein auf der Vorstellung unverletzter Selbständigkeit, insofern diese auch von andern anerkannt wird; für sie gilt kein äußerer Ersatz; Recht zu behalten und im persönlichen Kampfe zu siegen, war daher auch des Ritters einziges Bestreben. Wenn nun die wahre Ehre der Wiederschein meiner sittlichen Würde in Andern ist,

so artet dieselbe oft in einen Trotz gegen jede Verletzung und unangenehme Empfindung aus; sie schließt sich sklavisch an die fremde Vorstellung über das, was auch das Vorurtheil Selbständigkeit nennt, und an den eingebildeten Werth oder Unwerth, welchen die Menge gewissen Handlungen beilegt, an. Und diese Ausartung finden wir auch häufig in dem Ritterthume, vornehmlich dem spanischen; der Spanier, in welchem sich gothisches und maurisches Blut vermischte, hat sie als ein Grundprincip seines früheren Lebens in seine Poesie übergetragen. Wegen dieser Erscheinung finden wir oft die spanischen Dramen (z. B. den Arzt seiner Ehre des Calderon) anstößig; denn wir haben das gesunde Bewußtseyn, daß Ehre ausartet, wenn sie einseitig als das Höchste des Menschen geachtet wird, und ihre Bedeutung verliert, wenn sie keine sittliche Grundlage hat.

Aber die Ehre befriedigte auch den Ritter nicht allein; um vollkommene Befriedigung zu finden, schloß er sich an den selbstgewählten Herrn an, gab er sich der Geliebten hin, und ordnete sich der übersinnlichen, religiösen Macht, Gott und der Kirche durch Glauben und Andacht unter.

Was das Letztere anlangt, so erscheint die Religion des Mittelalters, aufgefaßt in der jugendlichen Phantasie der sich entwickelnden germanischen Völker, vornehmlich als eine Religion der Wunder und des Geheimnisses; und diese Wunder der Geisterwelt sucht der Dichter mit dem Drange mächtigen Gefühls, mithin vornehmlich in lyrischer Weise, zu feiern. Gott wird zwar als der sich in der Menschenwelt offenbarende Geist verehrt; aber der noch unmündige Sinn, dem die Offenbarung mitgetheilt wurde, verehrte ihn zunächst mit geheimnißvollem Dienste (Cultus). Bei Unmündigkeit des Gei-

stes ist der Glaube stets auf äußere Auctorität gegründet, so auch der Glaube und die Andacht des Ritters. Die Kirche, und die Bewahrer des Religiösen, die Priester, überlieferten die religiösen Vorstellungen, an welche der Fromme seine Andacht knüpfte, und das Reich Gottes trat als ein Jenseits in ahnungsvollen Bildern vor die Seele des Andächtigen. Gott und der Heiland ward umgeben mit einem Hofstaate von Heiligen und begeisterten Märtyrern, welche als fromme Vermittler zwischen dem Heiligen und der irdischen Gegenwart auftraten; und damit wird der noch kindliche Standpunct der damaligen Welt bestimmt bezeichnet. Der Gläubige stellte sich Gott und die Gemeinschaft der Frommen, ähnlich dem sichtbaren Vertreter der Kirche und seiner glänzenden Umgebung, vor, und Maria ward zum Symbol der mütterlichen Liebe und der edelsten Weiblichkeit, die im tiefsten Seelenleiden sich selbst verklärt, zur Himmelskönigin, von welcher die menschliche Liebe, und die Ansicht von dem weiblichen Geschlechte ihre Weihe empfing. Der Glaube lehrte, daß das Irdische an sich keinen Werth habe, sondern nur als Offenbarung eines Ueberirdischen Bedeutung gewinne, und hierauf beruhte die allegorische Lebensansicht, die sich im Mittelalter verbreitete; in ihr lag auch der innere Grund, warum jedes bedeutende menschliche Geschäft von der Kirche geweiht werden mußte. Aber diese religiöse Ansicht artete auch häufig in Verachtung des Lebens und Ueberspanntheit des religiösen Gefühles aus; man floh die menschliche Gesellschaft, um in erbaulicher Betrachtung der Welt abzusterben; man suchte das Kreuz auf, um sich an demselben als Dulder zu beweisen, und die Strenge, mit welcher die Kirche dem wilden, kriegerischen Sinne die Pflichten eines ceremoniellen Cultus und der sogenannten guten Werke auflegte, erzeugte eine Ueberspannung, neben welcher Heuchelei und Barbarei in so grellem Contraste bestand, daß sie

bald auch in den komischen und satyrischen Regungen jener Zeit *) ihr Gegenspiel finden mußten.

Endlich ist es Liebe und Treue, welche in dem Leben der Ritterzeit, und überhaupt in der christlichen Welt, ihre vollkommene Herrschaft gewinnt. Es ist aber, wenn wir von der Liebe schlechthin sprechen, von der Geschlechtsliebe die Rede, die in ihrer vollkommenen Gestalt die geistige und sinnliche Natur vereinigt. In ihr giebt die selbständige Person sich an die andere in Neigung und aufopfernder Bestrebung freiwillig hin, und durch die Gegenseitigkeit der Hingebung wird eine höhere Einheit gewonnen, ohne Aufhebung der Persönlichkeiten. In der antiken Welt erschien die Liebe, wie wir oben berührten, mehr als natürliches Geschlechtsverhältniß, bestimmt durch die Schönheit der Form und den Reiz des günstigen Augenblickes; sie hatte daher weder die Innerlichkeit und Tiefe, noch die Dauer der modernen Liebe. Eben weil sie mehr auf die vergängliche Naturform, nicht auf die bestimmte Persönlichkeit gerichtet war, war sie auch flüchtiger. Hieraus erklärte sich uns zum Theil das Verhältniß des Mannes zu den Hetären, die Stellung der Hausfrau im griechischen Leben gegen den Mann, und das Familienverhältniß, das bei den Alten wiederum mehr Naturverhältniß war, d. h. auf Herkommen und Gewalt beruhte. Dies erklärt uns aber auch, warum die weiblichen Ideale, welche die griechische Kunst und Poesie darstellt, uns weniger den Grundzug der Liebe, als andere Eigenschaften und Tugenden erblicken lassen. Somit galt auch die Geschlechtsliebe als sinnlich unbefangene Neigung, unabhängig von sittlichen Stre-

*) Man denke an die Narren- und Eselsfeste des Mittelalters und an die satyrischen Bilder und Verzierungen der Kirchen, durch welche man oft „die Steine reden ließ.“

bungen wie bei Göttern, so unter den Menschen; nicht als eine Triebfeder, die das ganze Leben in Bewegung setzen kann. In der neuern Welt dagegen brachte der germanische Grundzug, welcher in der höheren Achtung gegen Frauen sich bewies, veredelt durch die christliche Religion, eine ganz neue Gestalt der Liebe hervor. Hier wird die geistige Seite der Liebe vorherrschend. Das Christenthum, welches alle Menschen vor Gott gleichstellt, gab auch dem weiblichen Geschlechte, welches im Orient dem männlichen schlechthin untergeordnet, und selbst bei den gebildeten Griechen in einer edleren Dienstbarkeit geblieben war, seine Rechte und seinen Antheil an der freien Ausbildung des Menschengeschlechts, und heiligte dadurch das Verhältniß der Geschlechter. Die Liebe ward nun eine Verbindung durch sittliche Zwecke gehoben und geheiligt, und ob zwar der höchste Punct derselben da eintritt, wo die gegenseitige Zuneigung in der Fülle des Lebens zwei freie Seelen zusammenführt, so ist doch dieselbe, weil sie nicht auf die vergängliche Gestalt beschränkt ist, auf das ganze Leben gerichtet, und umfaßt die ganze Persönlichkeit des Geliebten. Ihre Tiefe erweist sich in der Innerlichkeit des Gefühls; sie wird Verbindung der Herzen. Der Liebende schaut in dem geliebten Gegenstande sein Ideal; er liebt in ihm den sichtbaren Verein theils natürlicher, theils freierworbener Vorzüge, setzt alles mit ihm in Verbindung und trägt alles Gute und Schöne auf das ihm entzückende Bild über; er wird durch dessen Anschauen für ein Höheres begeistert, wie Dante z. B. durch seine Beatrice, — wie Petrarca in seiner Laura nicht blos das sinnliche Individuum erblickte, sondern durch ihr Bild sich zum Himmel erhoben fühlte. Man möchte in diesem Sinne fast behaupten, nur die christlich-germanische Welt kenne das Verhältniß der Liebenden in seiner ganzen Bedeutung. Und daran knüpft sich denn

auch die Treue, oder die dauernde Vereinigung der Liebenden, welche keine äußere Macht zu zerstören vermag, und das Verhältniß der Gatten, welches nicht blos als bürgerliches erscheint, sondern eine religiöse Weihe hat, und alle Polygamie ausschließt; endlich auch die Heiligkeit, welche das Familienband durch die Liebe empfängt.

Natürlich, daß diese Liebe, die in der Zeit, wo das Ideal der heiligen Mutter die christliche Welt begeisterte, in ihrer romantischen Blüthe stand, auch in Gefühl und Einbildungskraft mannichfaltig ausarten konnte. Dies war da der Fall, wo sie zur unklaren Schwärmerei, welche das Geistige von dem Naturverhältnisse ganz zu trennen sucht, oder zur krankhaften Sehnsucht wurde, welche die Würde einer thätigen Persönlichkeit aufgiebt, ferner, wenn sie als einzige Macht selbst gegen die höhere Nothwendigkeit ankämpfte, und, mit Ausschließung aller andern Zwecke der sittlichen Natur, den geliebten Gegenstand vergötterte. Wie sehr daher auch die Sympathie jener Neigung die Neuern für Schilderungen solcher Art empfänglich machte, so bleibt den letztern doch eine gewisse Monotonie eigen, und die Willkühr der Uebertreibung raubt ihnen ein dauerndes Interesse. — Uebrigens brach sich der Strahl jener Empfindung auch an den verschiedenen Charakteren der neuern Völker. Bei den südlichen Nationen erscheint dieselbe mehr als eine auflodernde, nach außen strebende Gluth; bei den nordischen mehr als ein innerliches und zurückgehaltenes Feuer, was wir jedoch hier im Einzelnen nicht weiter ausführen können.

Die Treue endlich des Ritters gegen den Höhern, Mächtigern, in welcher sich zugleich stillschweigend die Anerkennung eigner Beschränkung aussprach, vertrat, so lange die Verhältnisse der Gesellschaft noch nicht gesetzlich ausgebildet und befestigt waren, die Stelle der Staatsverbindung und den

durchgreifenden Zwang einer weltlichen Obergewalt; durch sie ward das Ritterthum zu einem belebten Ganzen; alle Corporationen beruhten auf Treue. Jeder Schwächere suchte einen Mächtigeren, jeder Einzelne ein Ganzes, an welches er sich anschloß. Und durch diese Treue ward, da sie selbst zur persönlichen Tugend gehörte, die Ehre keineswegs unterdrückt. Man erinnere sich z. B. nur, wie das Verhältniß der Heldenritter zu Karl dem Großen von der alten Sage geschildert wird.

Das Ritterleben hatte aber noch keinen im Aeußern genau begränzten Zweck. Der Ritter schweifte durch Wald und Flur, und suchte den Stoff zu Thaten auf, durch welchen er seine Tapferkeit und Ehre bewährte. Hiermit trat auch der Zufall und die Mannichfaltigkeit in sein Leben, die nur durch Beziehung auf eine dunkelwaltende, d. h. noch nicht erkannte Vorsehung Einheit empfing; und so erschien sein Leben von wunderbaren Ereignissen voll. Die rege Phantasie nämlich, — und das Ritterleben war ja das Jugendleben der christlichen Völker, in welchem, wie in aller Jugend, die Phantasie sich mächtig bewegte — die Phantasie, sage ich, bevölkerte die Ereignisse und Gestalten des Lebens mit wunderbaren Mächten, einem Reisenden gleich, der, in nächtlicher Dämmerung durch den Wald streifend, die mannichfaltigsten Gestalten geisterhaft an sich vorübergehen, und Licht und Schatten n dem Silberlicht des Mondes, das durch die dunklen Blätter fällt, wechseln sieht. Und so wechseln auch die verschiedensten Stimmungen in der Seele, herbeigeführt durch die vorüberziehenden Erscheinungen. Der mächtige Drang zur Thätigkeit sucht sich einen Feind, in dessen Bekämpfung und Besiegung sich ein von Gott geleiteter Muth bethätigen soll; mit und gegen ihn streiten Mächte, die, weil ihm die Gesetze der Natur noch verborgen sind, durch die lebendige Bildungs-

kraft des Geistes als Geister des Guten und Bösen in die Natur gesetzt, und an den räthselhaften Erscheinungen derselben erschaut werden; woraus denn jene Mythologie der Geister (Dämonologie) und der, auch in der Kirche genährte, Wunderglaube des Mittelalters entspringt.

Dies Alles nun geht in den Begriff des Romantischen ein. Historisch betrachtet ist nämlich die romantische Kunst die ursprüngliche Darstellung jenes ritterlichen Lebens als eines wirklichen, vergangenen, nach seiner freien Mannichfaltigkeit, beherrscht und geleitet durch die unsichtbaren Mächte der Religion, Liebe, Ehre, Tapferkeit und Treue; auf abgeleitete Weise ist sie aber die Darstellung des Lebens überhaupt in diesem Geiste. Das Romantische ist so in seinem allgemeinen Umfange, und gegenüber dem Antiken, das Schöne, dargestellt von dem Standpuncte der vorherrschenden Freiheit oder der sich erweiternden innern Welt; die Schönheit also entsprungen aus dem Streben, das Endliche und Unendliche im Bewußtseyn zu vermitteln, und daher auf Kampf und thätigen Gegensatz gegründet, durch welchen die Versöhnung gewonnen werden soll. So erklärt sich auch in ihm der freie Wechsel des Düstern und Heitern, des Ernstes und Scherzes, des Erhabenen und Anmuthigen, welchen der Geist, wie das Häßliche selbst, bewältigend in sich aufnimmt. Obwohl nun das Romantische darum keinesweges in einem bunten, sinnlosen Gewirr überraschender Erscheinungen, in einem zusammenhangslosen Wechsel des Bizarren besteht, wie die gemeine Ansicht wähnt, welche nur Ausartungen (dergleichen das oft sogenannte Romanhafte) vor Augen hat; so findet es doch seine Einheit mehr im Geiste, als in dem Gegenstande der Darstellung, und es steht in sofern der objectiven Einfachheit, dem streng nothwendigen Zusammenhange der unbefangenen, antiken Darstellung gegenüber, wie die

romantischen Ideale überhaupt sich von der Bestimmtheit des plastischen Ideals unterscheiden.

Verschieden gestaltet sich nun der romantische Geist bei den verschiedenen Völkern. Im Süden spricht sich dieser Geist heiterer, üppiger, weicher und melodischer, im Norden ernster, düstrer, kräftiger, ja oft mit furchtbarer Macht aus. In Frankreich namentlich regt er sich zuerst, südlich in der blühenden Provence, in einer eignen, wohlklingenden Mundart, welche die provenzalische genannt wird, und in den am Hofe kunstliebender Fürsten blühenden Dichtungen der Troubadours, in welchen Minnelust und leichte Spiele in Heiterkeit und jugendlicher Fülle wiederklingen; später im nördlichen, von den Normannen besetzten Frankreich (in der Normandie). Hier bilden sich die Sagen von Karl dem Großen und seinen Paladinen, vom König Arthur und dem heil. Gral mit großer Mannichfaltigkeit aus, auch scheint hier der Roman seinen Ursprung zu haben, und die spätere Darstellung heil. Geschichten (Mysterien) trägt schon den Keim dramatischer Dichtung in sich. — Auf der pyrenäischen Halbinsel entwickelte sich jener Geist eigenthümlich in den heißen Kämpfen der Christen mit den Mauren, in denen der edle Cid, als Vorbild des christlichen Ritterthums, in hoher Ehre glänzt, und welche der Grundstoff ihrer Romanzen geworden sind. In dem milden Italien schloß er sich, wie die neuere Volkssprache, mehr an den antiken Boden an; erzeugte aber auch ein originales, Himmel und Hölle mit Dante's Augen umfassendes, Gedicht, und späterhin den Schatz der reizendsten Novellenpoesie. — In England und im schottischen Hochlande erzeugte er seine düstern Balladen und die wehmüthigen Heldenklänge des in Nebel wandelnden Ossian. — In Deutschland endlich, wo sich germanische Sitte und Sprache unvermischter erhalten hatte, entfaltete er sich eigen-

thümlich in der Gestaltung altdeutscher Heldensagen, die bis zur Völkerwanderung hinanreichen, ferner in den geistlichen und weltlichen Erzählungen und Liedern, welche aus dem deutschen Mittelalter hervorgegangen sind; dann aber auch, nach Süden und nach Norden hinschauend, in der kunstmäßigen Bearbeitung ausländischer Sagen und in den ritterlichen Minneliedern. — Während dieser neuanbrechenden Periode poetischer Bildung leuchtet der Orient noch einmal in das Abendland herein; im schwelgerischen Farbenglanze prangt die Lyrik Persiens (im zwölften Jahrhunderte), und der Glanz des neuen Perserreichs wird (von Ferdusi) an die alte Stammes- und Heldensage feiernd angeknüpft. Von hier aus geht auch ein reicher Strom von Mährchen in das Abendland.

Hiermit haben wir die Hauptrichtungen, welche die Poesie in der romantischen Zeit nahm, berührt und damit schon angedeutet, daß sich das tiefere Bewußtseyn der neuern Welt auch vor allen in der Poesie, als der geistigsten Form der Kunst, ausgesprochen hat. — Die christliche Religion war eine Offenbarung durch das Wort; der christliche Geist belebte auch die Poesie; — doch ist sie es gerade, welche zuerst sich selbständig machte, und die Sage und Geschichte der neuern Völkerentwickelung zu ihrem Stoffe wählte. Die Herrschaft der Subjectivität und Freiheit in dem neuern Völkerleben, welche, wie wir andeuteten, vornehmlich durch das Christenthum bedingt ward, das jedem Individuum eine ewige Persönlichkeit sichert, führte aber einen eigenthümlichen Wechsel in Hinsicht der Elemente der Poesie herbei. Unter den Elementen der Poesie nämlich sehen wir in der neueren Zeit das Lyrische entschieden vorherrschend werden, selbst im epischen und dramatischen Gebiete: Ausdruck des innern Zustandes war das Bedürfniß des Dichters auch da, wo er Begebenheiten und Handlungen der Personen darstellt, und sitt-

liche Zwecke machen sich geltend, welchen seine Schilderung, mehr oder minder bewußt, nachstrebt. Aus jener Herrschaft des lyrischen Elements erklärt sich auch das Hervortreten des Reims, welcher, auf lyrisch-musikalischem Principe beruhend, über die mehr plastisch schildernde Form des Rhythmus in der neuern Poesie die Oberhand gewann.

Verweilen wir nun zuerst ein wenig bei der epischen Poesie des Mittelalters. Nicht nur unter den epischen Gedichten, welchen die altdeutsche Sage zum Grunde liegt, die mit der Zeit der Völkerwanderung anhebt und die Thaten und Schicksale der Helden vom gothischen, fränkischen und burgundischen Stamme schildert, sondern unter allen epischen Gesängen, welche in dem Mittelalter ihren Ursprung haben, ragt das Lied der Niebelungen als Nationalepopöe hervor, und keines trägt den epischen Charakter so rein, als dieses große Gedicht. Beruhend nämlich auf der, zur Zeit seiner Abfassung noch im Munde des Volkes lebenden, National- und Stammessage, welche seit jener denkwürdigen Völkerbewegung durch Jahrhunderte sich fortgepflanzt und die verschiedenen Elemente dieser Zeiten in sich aufgenommen hatte, schildert es, mit dem festen Glauben an diese Vorzeit, der ihm den hohen Reiz des Naiven giebt, Verbindung und Zwietracht der Heldengeschlechter, und den darauf beruhenden Untergang des großen burgundischen Stammes. Aelterer und neuer Stoff hat sich in dieser Sage so natürlich und zu einem so gediegenen Ganzen verschmolzen, daß man in ihm nicht die Kunst und Phantasie eines einzelnen Dichters, sondern die eigenthümliche Auffassung des ganzen Volks und sein Leben wahrzunehmen glaubt, und, ungeachtet das Christenthum nicht als Motiv in die Sage eingreift, uns doch der Geist des Mittelalters, vornehmlich in den Grundzügen des Familienwesens und der Lehnstreue, so wie des deutschen

Ritterthums, in ernster anschaulicher Darstellung und Sprache vor die Seele tritt. Von der antiken Epopöe aber unterscheidet es sich auch dadurch, daß das eigentlich Mythische mehr in den Hintergrund gedrängt ist; alle Hauptbewegungen aber von den Charakteren ausgehen. An der Spitze der letztern steht das Weib Chriemhild, deren unverlöschliche Liebe den Untergang des mächtigen Geschlechts bedingt, während der Schatten des ihr gemordeten Gatten sein Rachopfer fordert; und der Gang der Handlung selbst, in welcher freie Zwecke die Triebfedern bilden, weist uns auf jene, im Verborgenen waltende Vorsehung hin, welche den Thaten ihren verdienten Ausgang giebt. Hierdurch hat das riesenhafte Gedicht eine dramatische Entwickelung, und insbesondere seinen tragischen Charakter und Grundton gewonnen. An Wahrheit und ächter Volksthümlichkeit nähern sich ihm nur die mehr lyrischen Gesänge des spanischen Cid.

Minder volksthümlichen Charakter tragen die eigentlichen Rittergedichte, in welchen der Kampf des Ritterthums für die christliche Sache und überhaupt die Schilderung des Rittergeistes, zum bestimmteren Zwecke der Dichtung wird. Hierher gehören die Dichtungen, welche sich an die Sage von Karl dem Großen und seinem Zuge gegen die Ungläubigen knüpften, und diesen gefeierten Herrscher mit Helden umgaben, in welchen man Vorbilder ritterlicher Tugenden erkannte. In der Ausbildung dieser Sagen durch nordfranzösische Dichter wirkte normännischer Rittersinn, angeweht von dem Geiste des Orients, zu welchem das christliche Abendland in den Kreuzzügen hinstrebte. Hier trat auch die Phantasie der einzelnen Dichter mit größerer Willkühr ein, und indem sie die Thaten der Ritter ins Ungeheure und Riesenmäßige übertrieb, neigte sich das Romantische unwillkührlich zu dem Burlesken hin, so daß nach Untergang des Ritterthums ein

Ariost diesen Stoff als leichtes Spiel malender Phantasie mit heiterer Ironie und nicht ohne großen Erfolg behandeln konnte, der spätere Tasso aber, der den Stoff der Kreuzzüge selbst zu seiner poetischen Aufgabe machte, in seiner ernsten Behandlung zu dem Antiken sich zurückzuwenden genöthigt sah.

Wenn aber sowohl in den epischen Gedichten, welche auf altdeutscher Heldensage beruhen, als auch in den Rittergedichten, die zu dem Sagenkreise von Karl dem Großen gehören, endlich nicht minder in der Umbildung antiker Mythen und Heldengeschichten ins Romantische das Helden- und Ritterthum mehr von weltlicher Seite gefaßt wurde, so schilderten die epischen Dichtungen, welche die, sich in den Orient verlaufende, Sage vom heil. Gral ausbildeten, das christliche Ritterthum von seiner geistlichen Seite, und nahmen daher noch mehr, als andere Dichtungen, welche dem Sagenkreise vom König Arthur angehören, eine allegorisch-didaktische Wendung *). Die Phantasie läßt in denselben ein wunderbares, mystisches Licht von jenem geheimnißvollen Kleinod auf die Thaten der Ritter und Alles, was sie umgiebt, fallen. Erscheint aber in diesen mystischen Gedichten die Offenbarung doch als ein Beschränktes, einem begünstigten Orden Geschenktes, so erreicht dagegen das religiöse Epos in Dante's kühner, geheimnißvoller divina commedia seinen höchsten Umfang, und wird zu einem über das Nationale hinausschreitenden Gedichte, welches die ganze christliche Weltanschauung in sich aufnimmt, und die menschliche Welt nicht in einem äußern Kampfe, nicht in Thaten hochbegabter Kraft, nicht in einzelnen Wundern, in welchen sich das Höhere offenbaren soll (wie in den im Mittelalter allgemein verbreiteten Legenden),

---

*) Vgl. Fr. Schlegel's Geschichte der alten und neuen Litteratur 1. Theil, achte Vorlesung.

sondern als Auflösung und Verklärung alles Weltlichen in dem Himmlischen, als Läuterung des Bösen zum Guten, als den Weg durch Nacht zum Licht, freilich von dem Standpuncte der christlich=dogmatischen Ansicht einer Zeit darstellte, in welcher sich schon das Religiöse von dem Politischen kämpfend getrennt hatte.

Indem weiterhin das romantische Rittergedicht sich immer mehr auf Thaten, Schicksale und persönliche Interessen einzelner Individuen beschränkte, ging dasselbe in den eigentlichen Roman über, der, wie es scheint, in Spanien und Frankreich im 14. Jahrhunderte entstand, und sich zu jener umfassenderen epischen Form wie die Biographie zur Geschichte verhält, an welche auch beide angränzten. Denn das romantische Rittergedicht schilderte das Ritterthum als eine im Spiegel der Phantasie aufgefaßte Vergangenheit. Hier war Ernst und Scherz, Tragisches und Komisches, Großes und Kleines nicht streng geschieden, sondern durch Phantasie und Laune frei verknüpft; der Mittelpunct dieser Schilderungen aber war die Liebe, in welcher sich die Subjectivität der Person concentirt. Als dann das ritterliche Leben verschwunden war, wandte sich die erzählende Schilderung des individuellen Lebens auf die neue Gegenwart, und legte, indem sie sich von der Sage, welche die Grundlage des wahrhaft Epischen ist, völlig losmachte, auch äußerlich das metrische Gewand ab. So ward in der folgenden Zeit der Roman die herrschende epische Form, in welcher der Geist der Gegenwart sich spiegelte. Je mehr aber der Roman den phantastischen Geist verlor, desto mehr schied sich von ihm das Mährchen, das früherhin, wie es scheint, unter Einfluß des Orients entstanden war, als besondere Darstellung ab. Letzteres beruht in späterer Bildungszeit auf einer Erfindung, die mit dem Reize des Phantastischen und Wunderbaren kind=

lich spielt und das Leben in Gestalt eines anmuthigen Traumes zu fassen liebt, während die ihm entgegengesetzte Novelle sich an das Seltsame der verwickelten Wirklichkeit hält.

Ist der Roman eine mit dem Leben der neuern Völker entwickelte eigenthümliche Erscheinung, so ist es die Romanze nicht minder, aus deren Zusammenreihen, wie wir an dem oben angeführten Liederepos der Spanier deutlich sehen, das romantische Rittergedicht entsprang. Sie war nämlich in ihrer ersten Gestalt ein Volkslied, d. h. ein solches, welches in dem Geiste des Volkes seinen Ursprung hatte, und ausgezeichnete Momente des ritterlichen Heldenlebens, oder Volkszustände nach Sage und Geschichte darstellte, Momente, welche der Sänger mit begeistertem Nationalgefühle, mithin lyrisch, auffaßte und vortrug; späterhin die Erfindung der Sänger, welche ausgezeichnete Lebensmomente im Charakter ihrer Nation in belebten poetischen Bildern schilderte. Dasselbe erblicken wir in den Balladen, in welchen sich ebenfalls die erzählende mit der Gefühls-Form vereinigt. Beide sind nur zwei Formen des episch-lyrischen Volkslieds durch den Charakter der Nationen, unter denen sie entsprungen und ausgebildet worden sind, modificirt und verschieden. Hat nämlich die Romanze im Süden, d. i. in Spanien und der Provence, wo freudiger Genuß der Natur das Leben erhöht, ihren ersten Ursprung und ihre Pflege empfangen; so war auch ihr Charakter im Ganzen ruhig, klar und heiter, und die Auffassung der Züge und Momente aus dem ritterlichen Heldenleben, wie z. B. hoher Ehre, Tapferkeit und Liebe, strebte mehr von selbst zu epischer Entwickelung hin. Die Ballade dagegen, welche besonders in Schottland und England entsprang und durch Minstrels ausgebildet wurde, ist gefärbt von dem tiefen Ernste des nordischen Geistes, dessen Kraft, von einer widerstrebenden Natur angespannt, sich

das Leben erkämpft, von der melancholischen Schönheit des schottischen Hochlandes, von dem Grauen der Schluchten, in welchen geisterhafte Nebelgestalten wandeln, und des Meeres, das an der schroffen Klippe schäumend brandet. Sie bewahrte die Thaten der Jagd und des Kampfes gegen die angränzenden Feinde in dem Gedächtnisse der Stammesgenossen, sie brachte den gefallenen Führern die Feier der Wehmuth, und schloß häufig in einer herben Dissonanz des Gefühls. Sie gestaltete sich aber auch in der eilenden und andeutenden Entwickelung der Zustände, welche sie vorführte, mehr dramatisch als die südliche Romanze *), und schloß das Bild, welches sie aufstellte, mehr ab, als die Romanze, welche sich daher häufig zum Cyklus erweitert.

Die bisher betrachteten Gattungen bezeichnen die Gränze lyrischer und epischer Dichtung. Ist es im Grunde die Lyrik, welche die jugendliche Begeisterung der neuern christlichen Völker zuerst aussprach, so ist es die reine Lyrik, welche das Gefühl des Individuums, als bedingt durch die verschiedenen Lagen und Zustände des Lebens, unmittelbar veräußerte. Die reine Lyrik des Mittelalters, welche, wie alle romantische Poesie im 12. u. 13. Jahrhundert, blühte, zeigte aber nicht nur die größte Innerlichkeit und Tiefe des Gefühls, verbunden mit harmonischem Ausdrucke desselben, sondern auch den größten Reichthum von Gegenständen. Sie sprach zunächst die Freuden und Leiden des Ritters aus; am längsten aber verweilte sie bei dem Lobe der Frauen und der holden Minne, welche sie in Wonne und Klage nach allen Seiten schildert und in den mannichfaltigsten Formen, nach dem verschiedenen

---

*) Vgl. die treffliche Abhandlung über schottische und englische Balladenpoesie im Berliner Conversationsblatte. St. 231. u. ff. Jahrg. 1828.

Charakter der Nationen, auffaßt. In dieser Gattung tritt die Gesangesweise der provenzalischen Troubadours, an welche sich die französische und spanische Liederpoesie anschließt, und der deutsche Minnegesang als gleich eigenthümlich hervor, und stellt sich als kunstmäßige Poesie der Volksdichtung gegenüber. Dort sich früher (schon vom 10. Jahrhunderte an) entwickelnd, blühte die Liebespoesie, als Poesie der Jugend, eins mit dem Leben auf blühenden Fluren, unter klarem, ungetrübtem Himmel, bei fröhlichen Festen an den Höfen der Fürsten und in den Kreisen der Edlen, welche selbst als Troubadours die fröhliche Sängerkunst übten, und entwickelte vorzüglich einen heiterspielenden, ja tändelnden Charakter *), der in der folgenden Zeit in eine das Gefühl verdrängende, mehr witzige Behandlung der Liebe überging, welche in der spätern Galanterie der Franzosen sich noch mehr zu Tage legt. In den Liedern der deutschen Minnesänger, die vornehmlich in Süddeutschland unter den Hohenstaufen blühten und ebenfalls von den Fürsten und Edlen hoch gepflegt wurden, spricht sich die Liebe mit größter Innigkeit und Zartheit, als züchtige Verehrung der Frauen, als hohe Lust und Sehnsucht der Minne, aus, und verknüpft dieselbe häufig mit dem Preise der Naturschönheit und der Religion. Erlangte in dieser Lyrik die Subjectivität des Sängers den größten Spielraum, so regte sich um so lebhafter das Bedürfniß kunstmäßiger metrischer Formen, welche diese Poesie zum Meistergesange machte, zumal da sie sich ganz an die Musik, wie alle reine Lyrik, anschloß **). Hier wurden nun, und vor-

*) Die Neigung zu den Hirten- und Schäfergedichten gehört auch hierher.

**) Die Troubadours begleiteten sich entweder selbst mit dem Saitenspiele oder ließen sich durch die Jongleurs (Spielleute) begleiten, welche Poesie und Musik als Gewerbe trieben.

nehmlich von den Troubadours, die kunstreichen Reimformen geschaffen, welche den kunstreichen rhythmischen Formen der Alten an die Seite zu setzen sind und deren Stelle in der neuern Poesie vertreten. Diese Formen der Lyrik sind es, welche wir bei Petrarca, der (im 14. Jahrh.) die Lyrik der Provenzalen in italienischer Volkssprache erneuerte, und bei den spanischen Dichtern in größter Ausbildung finden, welche aber auch die deutschen Minnesänger theils entlehnten, theils eigenthümlich bildeten und in Schulen des Meistergesangs (bes. seit dem 14. Jahrhunderte) fortpflanzten, die zuletzt, wie alle Schulen, in Handwerk und Formalismus ausarteten.

Aber nicht auf die Minne beschränkte sich die romantische Lyrik, auch religiöse und andere weltliche Gegenstände wurden von ihr besungen. Es kann befremden, daß das religiöse Lied, in welchen Gegenstände des Christenthums unmittelbar verherrlicht werden, nicht als erste und bedeutendste Form der romantischen Lyrik erscheint; aber man darf nicht vergessen, daß lateinische Kirchengesänge, welche der abendländische Cultus umfaßte und forderte, der Ausbildung des religiösen Volkslieds in den neuern Sprachen im Wege standen. Jene schlossen sich an die Psalmen und Schriftworte der Bibel an, oder waren Uebersetzungen griechischer Hymnen; in ihnen mußte nun die römische Sprache in den Händen frommer Klostergeistlichen sich einem ihr fremden Geiste fügen. Dieses aber sangen die Minnesänger zunächst zu ihrer eigenen Befriedigung; ja sie trugen, gemäß der allegorischen Richtung des Mittelalters, den Ausdruck der irdischen Liebe auf die göttliche über, z. B. in vielen Lobgesängen auf die Jungfrau Maria.

Weiterhin singt die lyrische Poesie auch das Lob verdienter Fürsten und Sänger, beklagt ihren Verlust, preist das

Vaterland, begeistert zu Krieg und Sieg, schilt und straft Thorheiten und Unbilden (hierher gehören auch die Sirventes der provenzalischen Poesie); dann stieg sie herab zu allen Ständen und Beschäftigungen, die sich allmälig in der bürgerlichen Gesellschaft absonderten, woraus (bes. im 14. u. 15. Jahrh.) das Volkslied im engern Sinne erwuchs, das sich von jenen steifen Formen der Meisterschulen am freisten erhielt. Und so hatte sie für alles Thun und Leiden einen eigenthümlichen Ton, in dessen Ausklingen sich das erregte Gemüth erleichterte und verherrlichte.

Endlich tritt die didaktische Richtung, welche in den romantischen Gedichten und Liedern, deren wir bisher gedachten, größtentheils nur als untergeordnetes Element enthalten war, auch selbständig hervor (bes. im 14. u. 15. Jahrhunderte), und namentlich besitzt die deutsche Poesie jener Zeit einen großen Reichthum von Fabeln, Gleichnissen und sogenannten Spruchgedichten, in welchen Regeln für mannichfaltige Fälle, Beschäftigungen und Lagen des Lebens, aus eigener Erfahrung geschöpft und, meist bezogen auf christliche, oft auch beschränkt durch kirchliche und mönchische Gesinnung, in kurzen, treffenden Versen vorgetragen werden; ferner ausführliche moralische Lehrgedichte, in welchen biedere deutsche Sitte empfohlen; endlich moralisch-allegorische Erzählungen und satyrische Sittenschilderungen, in welchen die Sittenverderbniß der Geistlichen und Laien mit kecker Laune behandelt wird. Doch hiermit geht die Poesie schon in die Prosa des Lebens über. Wir wenden uns daher zu andern Künsten.

Fragen wir nun nach denjenigen Künsten, deren Herrschaft in der christlichen Zeit aus dem oben geschilderten Geiste, welcher das Grundprincip aller Kunst geworden, zu erklären ist, und die daher auch von der Kirche vornehmlich befördert worden sind, so ist es vor allen die Tonkunst, welche uns hier

entgegentritt. Sie ist es nämlich, die, ohne Vorbild in der äußeren Natur, ein Reich der unsichtbaren, nur dem Geiste zugänglichen Schönheit in dem Elemente der Zeit errichtet; sie, die das innere, durch Worte unaussprechliche Leben, das geistige Wehen in Natur und Menschenbrust mit der Tiefe und Fülle der Ahnung auszusprechen im Stande ist. Denn der Klang, welcher ihr zum Grunde liegt, ist nicht das Zeichen, sondern der unmittelbare Ausdruck alles Lebens, welches selbst ein unsichtbares ist in Natur und Geist, am reichsten aber quillt und strömt in den Gefühlen der Menschenbrust, die auch den Eindruck der Natur in sich aufnimmt. Die höhere Offenbarung des Geistes und der Liebe, welcher die Menschheit durch das Christenthum theilhaftig ward, schloß eine Welt neuer, tieferer Gefühle auf; ihrer Verlautbarung war auch zuerst die Tonkunst gewidmet. Denn da das Bedürfniß nach Ausdruck in ihr seine unmittelbare Befriedigung fand, so gab sich der Mensch auch nun vorzüglich ihrer Pflege hin; er stieg in ihre Tiefe hinab, ordnete die Töne zu harmonischen Accorden und erbaute dann in ihnen jenes neue Reich der Schönheit, welches in der höchsten Vereinigung des Vielstimmigen die Seligkeit des Himmels vorbildet, weshalb auch die christliche Volksvorstellung den Himmel selbst mit Musik belebt.

Aber zu dieser Vollendung durch Harmonie drang diese Kunst erst mit der reichern Entwickelung des Geistes im Laufe der Jahrhunderte durch. Denn wir dürfen wohl eine doppelte Art der Harmonie unterscheiden; eine einfachere, welche dem kindlich unentwickelten Gemüthsleben entspricht, und jene vielfachere, reichere, welche auf Verschiedenheit und Trennung der Töne beruht, und in welcher eine höhere Einheit durch die Macht des Geistes über die widerstrebenden Klänge gewonnen wird. Letztere erscheint erst am Schlusse des Mittelalters.

In diesem ganzen Zeitalter aber erscheint die Tonkunst unmittelbar von religiösem Geiste beseelt, und vorherrschend als Kirchenmusik, ja als wesentlicher Bestandtheil des christlichen Cultus; insbesondere aber als Vocalmusik, und dadurch abhängig von dem religiösen Texte, welchen sie ausdrückte. Zuerst schloß sich der christliche Kirchengesang an die Einfachheit der alten griechisch-römischen Musik an, deren beschränkte Weisen auf christliche Psalmen und Hymnen übergetragen wurden. Erst seit die christliche Religion zum öffentlichen Cultus erhoben wurde, nahm der Kirchengesang bestimmtere Gestalt an durch Anordnungen der Kirche und der Geistlichen. Anfangs näherte er sich mehr der musicalischen Recitation und wurde von der Gemeinde im Einklange, bald einstimmig, bald abwechselnd (antiphonisch), und in langsamem choralmäßigem Gange ohne bestimmtes Zeitmaß und Rhythmus und ohne Instrumentalbegleitung vorgetragen. Einen Fortschritt machte der Kirchengesang im sechsten Jahrhunderte unter dem Papste Gregor dem Großen, welcher eine Singschule und Capelle stiftete und dem Kirchengesange im Abendlande, als Theil der Liturgie, bestimmte Normen vorschrieb. Dieser führte den mehrstimmigen Gesang ein, der auf die alten griechischen Tonarten gegründet war, und bei welchem die Melodie, in Noten von gleicher Geltung fortschreitend, eine dürftige Begleitung von Consonanzen (Octaven, Quinten und Quarten) erhielt, womit die mangelhafte erste Harmonie gegeben war. Zur weitern Ausbildung der Harmonie gehörte eine bestimmte Notenschrift, durch welche man die feinern Entwickelungen der Harmonie und Melodie festhalten konnte, und die Ausbildung und Verbreitung musicalischer Instrumente, an welchen sich die Tonverhältnisse genauer bestimmen lassen. Was das Erstere anlangt, so gehört hieher die Erfindung des Liniensystems in der ersten

Hälfte des elften Jahrhunderts *), dann, etwas später, der Noten von verschiedener Geltung und des taktmäßigen oder Mensural-Gesangs, worauf der figurirte Gesang beruht. Was das Letztere betrifft, so können wir hier anführen die Erweiterung des diatonischen Tonsystems durch Guido nach dem Monochord, und den Gebrauch verschiedener Instrumente, namentlich der vielsaitigen Harfe, der Viole ꝛc. bei Volksgesang und Tanz **). Obgleich sich nun die kirchliche Tonkunst gegen die Volksmusik hin streng abzuschließen suchte, welche eine freiere und naturalistische Behandlung der Töne gestattete, so war es doch unvermeidlich, daß die mannichfaltige und freiere Bewegung der Gemüther, welche seit den Kreuzzügen entstand und in der romantischen Poesie der Troubadours und Minnesänger sich aussprach, auch in dem Tonausdruck verschiedene Weisen und Bewegungen hervorrufte, welche selbst auf die Kirchenmusik Einfluß äußerten, wogegen die Vorsteher der Kirche oft ohne Erfolg eiferten. Das Bedürfniß nach mannichfaltigerem Ausdrucke brachte wohl nicht blos den angeführten Figuralgesang, sondern auch den, im dreizehnten Jahrhunderte schon verbreiteten, (einfachen) Contrapunct, oder die Führung mehrerer Stimmen in verschiedener melodischer Bewegung, hervor. Dieser Erfindung, von welcher man dann durch Nachahmungen zur kanonischen Schreibart und zur Fuge fortging, bemächtigten sich nun auch England, Frankreich, Spanien und die Niederländer, und die verstandesmäßige Ausbildung der Technik mußte einem höhern Geiste den Weg bahnen. Die Letzteren sehen wir seit dem funfzehnten Jahrhunderte sogar als Lehrer der Italiener in

*) Diese Erfindung wird gewöhnlich dem Guido von Arezzo beigelegt.

**) Schon oben ist angedeutet worden, daß die Ausübung der Musik ein Hauptgeschäft der Jongleurs oder Spielleute ausmachte.

der Kirchencomposition, und aus ihrer Schule tritt im sechzehnten Jahrhunderte der durch seine Einfachheit und Großartigkeit Epoche machende Gesang hervor, welchen man nach Palestrina zu benennen pflegt *). In dem ruhigen, leidenschaftlosen Fortschreiten desselben durch vollkommene Accorde erhob sich die christliche Tonkunst in der katholischen Kirche zu jener tiefen Klage des Gemüths, welches sich in das Leiden seines Erlösers versenkt, und zu jenem Ausdrucke höherer Seligkeit, deren das Gemüth, erleuchtet von der Offenbarung, theilhaftig wird. Welch reiches Gebiet der Empfindungen auch dieser Kunst durch Poesie eröffnet wurde, indem sie mit ihr in das weltliche Leben, in das Feld des Kriegers, in die Verhältnisse des Bürgers herabstieg und mit ernsten oder frohen Klängen Flur und Gärten, Palast und Haus durchdrang; einen höheren Gegenstand konnte sie doch nicht finden als die Bewegung der Seele, die sich für das Höhere läutert. Am liebsten belebte sie daher die ehrfurchtgebietenden Räume der Kirche, durchwogte die Hallen und stieg mit den Gebeten der Frommen, die um das Heil der Versöhnung flehten, gen Himmel.

Und hier berühren wir gleichsam unwillkührlich die Werke

*) Daß Pierluigi Palestrina nicht eigentlich Stifter eines neuen Kirchengesangs gewesen, daß ihm vielmehr die Niederländer, namentlich Jusquin (nach andern Josquin) de Pres, des Johann von Okenheim berühmter Schüler, und der Spanier Christoph Morales, beide Componisten und Sänger der päpstl. Capelle, im edlen Kirchenstyle vorangegangen sind, hat Sievers in einer belehrenden Abhandlung über die päpstliche Capelle dargethan (in der Leipz. musical. Zeitung Jahrg. 1829. St. 19. u. ff.) Daß aber der römische Kirchengesang zugleich durch das fruchtbare Talent des Palestrina der leeren Künstelei, welche in die Kirche eingedrungen war, entgegengewirkt und sich zu der hohen Einfalt, die wir im sechzehnten Jahrhunderte und später dort finden, erhoben habe, kann nicht geläugnet werden und ergiebt sich auch aus der neuesten Biographie jenes Meisters von Baini.

derjenigen unter den Künsten des Raums, die, durch ihre Verwandtschaft mit der Tonkunst, die nächste Stelle unter den schönen Künsten einnimmt, welche einen eigenthümlichen Charakter in dem Mittelalter entwickelt haben, — die Baukunst, und werden die spätere eintretende Entwickelung der Musik zu selbständiger, d. i. von der Poesie unabhängiger, Schönheit erst in der Folge zu betrachten haben.

Die Werke der Baukunst verkörpern uns am meisten das Leben einer vergangenen Zeit; und so lassen uns auch die Bauwerke des christlichen Mittelalters den frommen Drang des christlichen Gefühls, die in der Ahnung des göttlichen Geheimnisses über das Irdische hinausstrebende Sehnsucht jener kräftigen Generationen des Mittelalters erblicken, welche Jahrhunderte vor uns an ihnen gebaut und in ihnen gelebt haben. Auch diese Kunst nämlich mußte das herrschende Princip der neuern Zeit in sich aufnehmen. Sie bewährt aber die Herrschaft des über die sinnliche Gestaltenwelt sich erhebenden Geistes dadurch, daß sie nicht mehr dem sichtbaren Gott einen Tempel baut, sondern das Streben zu dem unsichtbaren in der vorherrschenden Richtung nach oben, — der sich die horizontale Richtung völlig unterwirft, — ausdrückt, während sie durch das Räthselhafte und Geheimnißvolle ihrer Erscheinungen, so wie durch den allegorischen Geist, der in dem Ganzen ihrer Werke nicht minder, als in der reichen Fülle ihrer Verzierungen waltet, sich wiederum dem Oriente annähert, von dessen Anschauung auch die Phantasie der Abendländer durch die Züge nach dem heiligen Grabe aufs neue angeregt und erfüllt worden war.

Dem Bedürfnisse aber, welches aus der christlichen Gemeinde hervorging, entsprachen die Verhältnisse des antiken Tempelbaues nicht; ein neuer Geist mußte sich aus den vorhandenen Formen einen neuen Baustyl erschaffen. Den Ueber-

gang dazu finden wir in dem byzantinischen oder neugriechischen Style, der sich einestheils an den verfallenen Styl der antiken Welt anschloß, ja selbst oft einzelne Theile antiker Bauwerke benutzte (wie bei der unter Kaiser Justinian erneuerten Sophienkirche), anderntheils aus dem Bedürfnisse neuer Formen hervorging und bis tief in das Mittelalter hinabreichte. In Byzanz nämlich erhielt sich die alte Kunst länger in Thätigkeit, als in dem west-römischen Reiche, welches schneller in die Hände der erobernden Barbaren fiel; hier fand die Baukunst mehr Beschäftigung; von hier aus gingen daher auch die Künstler, welche zuerst in allen christlichen Ländern bauten.

Die Bestimmung der christlichen Kirchen forderte größere und höhere Räume, um die gläubige Gemeinde, welche sich dem Dienste Gottes widmete, zu fassen, während bei den Griechen und Römern nur die opfernden Priester in das innere Heiligthum traten. Dort bedurfte es hoher Wölbungen und größerer Stützen, sie zu tragen. In solchen Wölbungen zeichneten sich schon die Byzantiner aus *), welche auch die, seit Diokletians Zeiten **) allgemeiner werdende, Stellung der Bogen auf die Säulencapitäle benutzten. Hierin aber findet Stieglitz mit Recht die (äußere) Grundlage der in die Höhe strebenden mittelalterlichen Baukunst, die das Lothrechte dem Wagerechten vorzog. Die Massen zu tragen, konnten die einfachen Säulen der alten Kunst nicht mehr genügen; man bedurfte hoher und stärkerer Säulen, auf deren Knäufen sich

*) S. Stieglitz Gesch. der Baukunst S. 294.

**) Vgl. ebendas. S. 285. „Wenn sonst das Gebälke die Säulen unmittelbar bedeckte, so wurde jetzt das Ganze durch den aufgestellten Bogen erhöht und zuweilen erst darüber ein Gebälke angebracht“ — „womit man schon aus dem mittleren Verhältnisse in ein höheres überging.“

der Bogen erhob. So erhielt der Bogen in der neuern Bauart eine größere Bedeutsamkeit, als die Säule, und der Charakter des Bogens wurde das Unterscheidende der Baustyle.

Sich mehr anschließend an die alten Formen machte die byzantinische Baukunst den Halbkreisbogen, der auch mit den klimatischen Verhältnissen südlicher Länder im Einklange steht, zum herrschenden, weshalb sie auch von Einigen durch den Namen Rundbogenstyl bezeichnet wird. In ihr nun zeigte sich der neue Baustyl noch in seiner roheren Gestalt. Ihr Hauptverdienst war *) Festigkeit in starken Mauern, deren einzige Schönheit in der glatten und sorgfältigern Bearbeitung der Quadern, in der Schärfe der Simswerke und Glieder bestand. Dadurch, daß diese Bauart größere Massen zeigte, erschienen aber auch ihre Werke schwerfälliger. Man suchte daher im Oriente die großen Wände im Innern mit den sehr in Aufnahme kommenden musivischen Bildern auszuschmücken; im Aeußern brachte man durch in die Mauern eingefügte runde Säulchen und kleine halbkreisrunde Bogen eine Mannichfaltigkeit an — was eine der byzantinischen Bauart eigenthümliche Verzierung ist.

Diese byzantinische Bauart verbreitete sich nicht nur unter der Herrschaft der Ostgothen in Italien (daher auch wohl der Name gothische Baukunst), sondern, nach Besiegung der Longobarden durch Karl den Großen, auch über Frankreich und Deutschland, Britannien und Spanien; ja sie ging selbst zu den Arabern über und nahm in den verschiedenen Ländern, in welche sie sich verbreitete, einen verschiedenen Charakter an. Hierbei wirkte auch die klimatische Verschiedenheit mit, indem in den südlichen Ländern eine plattere Form des

*) Stieglitz a. a. O. S. 298.

Daches beibehalten wurde, in den nördlicheren aber Spitzdächer und Giebel in Gebrauch kamen.

Mit vielen Eigenthümlichkeiten gestaltete sich die byzantinische Bauart unter den Arabern, besonders im achten Jahrhunderte in Spanien, wovon die Ueberreste maurischer Kunst an den Moscheen und Palästen in Cordova, Sevilla und Granada Zeugniß geben. Das Grundstreben dieses Styls war, dem Volkscharakter gemäß, auf höchste Leichtigkeit, Eleganz und orientalische Pracht in Verzierungen gerichtet; daher die Menge schlanker Säulen, statt der dicken kürzern der Byzantiner, und, was dadurch nothwendig geworden, die nähere Zusammenstellung und Verbindung dieser Säulen, die oft auf gemeinschaftlicher Zocke ruhen; ferner die mannichfaltige und reiche Verzierung der Säulenknäufe mit Laubwerk und Schnörkeln (Arabesken); die oft teppichartige Verzierung der inneren Wände *) mit Arabesken und Inschriften und Ausschmückung des Bodens, während das Aeußere der Gebäude durch Kuppeln in der Mitte und leichte Pavillons, oder schlanke Thürmchen (Minarets), welche an den Ecken über die platten Dächer emporragen, oft ein phantastisches Ansehen erhielt, oft aber auch düster und vernachlässigt war. Vor Allem aber ist auszuzeichnen, daß der Bogen bei ihnen die herrschende (doch nicht ausschließliche) Form des Hufeisens erhielt. Uebrigens äußerte dieser phantastische Styl auch einigen Einfluß auf die christliche Baukunst, besonders in Spanien.

Viel reiner entwickelte sich auf byzantinischer Grundlage die christliche, anfangs überall von Geistlichen geleitete Baukunst, zuerst, wie es scheint, unter den Sachsen in England (seit dem 9. Jahrh.), von wo aus auch viele Bau-

---

*) Stieglitz a. a. O. S. 300 f.

künstler später auf den Continent übergingen, und wo sich Brüderschaften (im 10. Jahrh.) bildeten, welche die Regeln und Vortheile des Bauens, verknüpft mit manchen, über die gewöhnliche Bildung ihrer Zeit hinausgehenden Kenntnissen und Einsichten, als Zunftgeheimniß fortpflanzten *). Vollendet wurde dieser christliche Baustyl in Deutschland (seit dem elften Jahrhunderte) und erreichte seine Blüthe und höchste Verbreitung durch große Meister im dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderte, weshalb er oft auch schlechthin der deutsche Styl genannt zu werden pflegt. Der Grundzug dieses Styls ist, wie es auch andere genannt haben, das Hochstrebende. In der Bogenform drückt sich jener Grundzug durch den Spitzbogen, welcher weniger Druck auf die Seitenmauern ausübt, als der Rundbogen, und den geringsten Widerhalt erfordert, aus. Dieser war es, welcher im dreizehnten Jahrhunderte herrschend wurde (daher diese Bauart Spitzbogenstyl genannt wird) und den Halbkreisbogen, so wie den Bogen aus mehreren Kreuzstücken bestehend verdrängte. In Deutschland wirkte auch das Klima mit, diesen Charakter zu befördern; aber noch mehr wirkte das religiöse Bedürfniß, dem er zunächst durch den Kirchenbau diente. Dem Herrn „eine würdige Stätte zu bereiten" galt in dem Mittelalter für das höchste Verdienst und die heilsamste Verwendung irdischer Schätze. Ueberall erhoben sich daher Gotteshäuser zum Himmel empor, und der fromme, ungemessene Eifer, dem Ewigen zu dienen, ging in seinen Unternehmungen so sehr über die gewöhnlichen Gränzen des Raums, der Zeit und über die vorhandenen Mittel hinaus, daß es uns nicht verwundern darf, wenn die größten Werke der christlichen Baukunst, an denen Tausende von Händen Jahrhun-

*) S. Stieglitz a. a. O. S. 423 ff.

derte bauten, noch unvollendet geblieben sind. So die großen Münster zu Straßburg und Cöln, die stummen Zeugen jenes in das Unendliche strebenden Geistes.

Hier erscheint nun das christliche Gotteshaus dem antiken Tempel in seiner Abgeschlossenheit und großartigen Einfachheit fast entgegengesetzt. Durch die Höhe seines Baus, welcher die Einfachheit griechischer Säulenverhältnisse, wie wir bemerkten, nicht gestattete, wurde die christliche Baukunst des Mittelalters zu den Säulenbündeln hingetrieben. Wenn ferner das Aeußere der griechischen Tempel hell und heiter, das Innere des Heiligthums aber, wo das Götterbild stand, meistens dunkel war, so forderte die Versammlung der christlichen Gemeinde im Gotteshause Licht von außen; die höhern Räume forderten hohe Fenster, die, dem Charakter des Ganzen gemäß, ebenfalls die Form des Spitzbogens annahmen. Um aber das Licht nicht zu häufen, so wurde durch das Farbenspiel des Glases eine, dem Geheimnißvollen jenes Glaubens entsprechende, Dämmerung hervorgebracht. Aber auch die übrige Einrichtung der Kirchen entsprach dem Bedürfnisse der Gläubigen und nahm eine allegorische Bedeutung an. Dies zeigt sich schon in der Grundform dieser Gebäude, dem Kreuze. Die Byzantiner bedienten sich der Gestalt des griechischen Kreuzes (mit gleichen Schenkeln); eine Kuppel auf vier ins Quadrat gestellten Säulen ruhend, überdeckte die Mitte desselben. In dem Abendlande legte man die Form des s. g. lateinischen Kreuzes zu Grunde — vielleicht um so mehr, weil man hier die alten Basiliken, welche eine länglich viereckige Form hatten, durch Umbauung mit Seitenhallen zu christlichem Gebrauche einrichtete, — und Thürme in Gestalt von Spitzsäulen verdrängten, übereinstimmend mit dem angegebenen Charakter deutscher Bauart, die Kuppeln in Deutschland. In dem Innern des Doms wurde der Hochaltar, als

vornehmster Ort des Cultus ausgezeichnet; man setzte ihn daher früher in die Mitte, später in den oberen Theil des Kreuzes in einen halbkreisförmigen, erhöhten Raum (den Chor), welcher die Perspective des Schiffes befriedigend schloß; zu den Seiten wurden niedrigere Hallen und Capellen mit Vermehrung des particulären Cultus angelegt *).

Wenn nun das Ganze dieser christlichen Gebäude eine Ehrfurcht erweckende Größe besaß, so suchte anderntheils die deutsche Baukunst die Schwere der Masse im kühnen Anstreben zu vermindern und somit Ernst und Erhabenheit mit Leichtigkeit und Mannichfaltigkeit der Formen zu verbinden; worin wir den Gesammtcharakter des deutschen Styls in seiner Blüthenzeit erblicken. Um aber diese Leichtigkeit zu gewinnen, durchbrach er die Massen durch leichte Details und brachte auch an den Haupttheilen des Gebäudes manichfaltige Verzierungen **), meist aus dem Pflanzenreiche, an, welches selbst den Charakter des leichten Emporstrebens trägt. Hierdurch entfernte sich die christliche Baukunst von dem rein Architektonischen und nahm eine mehr malerische Wirkung an, wozu im Innern auch die eigenthümliche Beleuchtung durch gemalte Fenster wirkte.

Natürlich, daß die deutsche Baukunst in letzterer Bezie-

---

*) Ueber die geometrischen Grundsätze der Kirchenconstruction hat Stieglitz a. a. O. S. 339 ff. interessante Ansichten aufgestellt.

**) Hierher gehören auch die Verzierungen der verschiedenartigen Knäufe mit Laubwerk, die Anwendung der Säulen als Zierde an Pfeilern und Mauern, oft mit Bildsäulen besetzt; die Verzierungen der Strebepfeiler, Durchbrechungen der Thürme und Geländer; die oft in Laubwerk schließenden Tabernakel. Wie im Innern der hohe Chor und Hochaltar sich am meisten schmückten, so faßte die Eingangspforte, welche sich gleichfalls in einem Spitzbogen schloß, von außenher alle Pracht architektonischer und plastischer Verzierungen zusammen und sprach die ernste Bedeutung des geheimnißvoll emporstrebenden Werkes aus.

hung der Ausartung nahe war. Diese trat durch Ueberladung der architektonischen Formen mit oft bizarren Verzierungen, durch Künstelei in der Ausführung einzelner Theile, wobei häufig der Eindruck des Ganzen verloren ging, und Uebertreibung in der durchbrochenen Arbeit, wobei der Stein seinen Charakter verlor, seit dem Ende des 14. Jahrhunderts ein.

In der Verbindung mit der Religion zeigte die deutsche Baukunst am meisten ihre Eigenthümlichkeit; in weltlichen Bauten, von welchen vorzüglich die Burgen und Vesten anzuführen sind, die in großer Zahl, vornehmlich in dem kriegerischen Deutschland im Mittelalter angelegt wurden, war die Kunst durch das Bedürfniß sehr beschränkt, und die Aehnlichkeit des Zwecks bei letztern (d. i. der Sicherheit durch starke Mauern) macht eine Nachahmung der römischen Castelle wahrscheinlich. Nach außen blickend, — denn das Innere mußte sich dem äußern Zwecke unterordnen — erscheinen jene Ritterburgen, mit ihren in den Himmel ragenden Warten und trotzenden Mauern, als Denkmale kriegerischen und freien Sinnes, der selbst die Natur sich unterwirft, meistens durch die Gegend malerisch, welche sie nach oben schließen, indem sie zugleich die Thäler kühn beherrschen. Als einzig in seiner Art verdient das große, majestätische Ordenshaus in Marienburg genannt zu werden (im 13. Jahrh. erbaut).

In Italien, wo Ueberreste alter Kunst dem Auge stets begegneten, hatte der deutsche Baustyl nie feste Wurzel geschlagen, und von Zeit zu Zeit hatte es Männer gegeben, welche die Alten zum Muster genommen; in Toscana hatte man sich fester an den ältern byzantinischen Styl angeschlossen. Im funfzehnten Jahrhunderte, wo der deutsche Styl von seiner Größe herabsank, kam daher das Studium der antikrömischen Architektur um so mehr empor. Nun trat ein Brunelleschi in Florenz auf (14. u. 15. Jahrh.) und ahmte

die Werke der Römer in großartiger Weise nach; noch mehr strebte der große Bramante, der den Bau der Peterskirche in Rom begann, und seine Nachfolger, die Zierlichkeit antiker Verhältnisse mit dem Hochstrebenden, welches die christliche Baukunst forderte, in ihren kühnen Kuppelgebäuden zu verbinden *). Mich. Angelo's Phantasie aber, dem mehrere Maler als Baumeister folgten, trug ihre gewaltsame Kühnheit auch auf die Baukunst über. Indem man nun auf die Grundsätze der in Ueberresten vorhandenen, zum großen Theil spätern römischen Kunst, — welche man, nach Vitruv, auch wissenschaftlich darzustellen suchte, — zurückging, und dieselben an den Palästen, Wohnhäusern und Villen, welche jetzt an die Stelle der Kirchenbauten traten, nachzuahmen suchte, entstand aus solchem Studium im sechzehnten Jahrhunderte der gemischte Styl, welchen man den italienischen oder römischen zu nennen pflegt, und welcher durch die Werke eines Palladio, Serlio, Vignola u. a. auch im Auslande Empfehlung gewann, den ernsten altdeutschen Styl durch seinen heitern Charakter immer mehr verdrängte und Grundlage der noch heut zu Tage herrschenden Bauart ward. —

Aber auch die übrigen bildenden Künste nahmen in dem Scheine des Christenthums unter den abendländischen Völkern einen neuen Charakter an, verherrlichten die erhabenen Räume des Gotteshauses und boten den Frommen ein Mittel der Erhebung in das Gebiet des Heiligen dar. Welche unter ihnen konnte aber wohl die herrschende seyn? Keine andere als die Malerei. Sie, die nur Lichterscheinungen, nicht Körper schafft, und die Gestalt in ein ätherisches Gebiet emporhebt, sie konnte allein die Gegenstände der christlichen Welt würdig und ihrem überirdischen

---

*) Stieglitz a. a. O. S. 452.

Charakter entsprechend darstellen. Dies läßt sich schon aus einem Ueberblicke der wesentlichsten unter diesen Gegenständen hinreichend erkennen. Zuerst der Gott der Christen selbst läßt sich, nach dem ganzen Inhalte seines Begriffs, zwar durch keine Kunst unmittelbar darstellen; denn er verbietet jede Gestalt, und die Versuche, es zu thun, schließen sich entweder an die kindlichen Vorstellungen früherer Zeiten (z. B. der israelitischen Urkunden) an und stellen nur die Vorstellung dieser Zeiten dar, oder schweifen, ganz verwerflich, in das Gebiet der antiken Götterwelt über. Da aber die ganze Idee des christlichen Gottes in keine Gestalt eingeht, so können nur einzelne Beziehungen derselben, z. B. die des Vaters, wie dies von altdeutschen Malern in Hinsicht der Dreieinigkeit geschehen ist *), allegorisch angedeutet werden, wobei eine abgöttische Verehrung des Bildes unmöglich ist und auch nie Statt gefunden hat. Aber weit mehr tritt in das Gebiet der Kunstdarstellung die Erscheinung Christi ein, in dessen Leben und Tode sich ja, dem Christenglauben zufolge, die Gottheit selbst in Menschengestalt geoffenbart hat. Und zwar ist es vorzüglich das Christuskind und der durch Leiden und Tod hindurchgehende und zu Gott zurückkehrende Erlöser, zu dessen Darstellung die Kunst geeignet ist. In der Darstellung der Geburt Christi nämlich kann die Menschwerdung des Göttlichen am unmittelbarsten gefaßt und, unterstützt durch die von dem einfachen Evangelienberichte erzählten, der malerischen Darstellung überaus günstigen Umstände, allegorisch vergegenwärtigt werden. An dem Kinde lassen sich ferner die Züge des Ueberirdischen und über diese Lebensperiode schon hinaus Greifenden, in ihrer ahnungsreichen Glorie darstellen; da hingegen das isolirte Bild des Mannes, welches

*) So in der Darstellung der Dreieinigkeit in dem großen Bilde von Dürer in der K. Gallerie in Wien.

die bestimmteste Entwickelung des Göttlichen und Uebermenschlichen erfordert, über menschliche Phantasie hinauszugehen scheint und ohne jene ihn von dem ausgezeichneten menschlichen Lehrer nicht unterscheiden läßt. Der Leidenstod des Erlösers endlich, weit entfernt an sich der künstlerischen Darstellung entgegengesetzt zu seyn, kann und soll eben, nach seiner wahren Bedeutung, als willige Aufopferung für das ewige Heil der Menschen und als Sieg des Göttlichen über die irdische Natur würdig aufgefaßt werden. Dort geht das Göttliche in Menschengestalt gleichsam aus einem Himmel hervor; hier geht es in denselben zurück. Dazwischen liegen jedoch mannichfaltige Scenen, welche uns den Göttlichen in bestimmter Situation wirksam zeigen. — Dem göttlichen Sohne zur Seite tritt gern die liebende Mutter, die Jungfrau, die dem Göttlichen, das aus ihr hervorgegangen, mit ahnungsvoller Seele dient und in allen Momenten, in welchen sie auftritt, von einem großen göttlichen Geheimnisse erfüllt ist. Wenn wir nun ferner die erhabenen Gestalten betrachten, welche theils in prophetischer Ahnung auf den Göttlichen hingewiesen haben, theils ihm als seine Jünger und Schüler gefolgt sind; die Boten des Evangeliums, die von ihm ausgesandt worden in alle Welt und das göttliche Wort gepredigt und mit treuem Griffel aufgefaßt haben, ferner die begeisterten Märtyrer, die im Glauben an den göttlichen Vorgänger den irdischen Schmerz besiegt haben — kurz, wenn wir alle die Personen betrachten, welche zu der Ordnung des Heils, wie die Alten es nannten, und in die Geschichte des göttlichen Reichs gehören, das über die Welt des Bösen sich triumphirend erhebt: — so werden wir zugestehen, daß sie alle in ihrer hohen und wahrhaft mystischen Beziehung *)

*) Mystisch nenne ich hier, dessen tiefe Bedeutung nur im Gefühle vollkommen erfaßt werden kann.

mehr für die Einbildungskraft, als für den äußern Sinn darzustellen sind. Denn in ihnen sehen wir Ideale der sittlichen Welt, und zwar nicht Ideale im gewöhnlichen Sinne, nicht Vorstellungen von erdichteter Vortrefflichkeit, sondern geschichtliche Personen, die aber einer höhern Wirklichkeit angehören, und welche, als Theilhaber eines überirdischen, seligen Reichs (nicht eines sinnlichen Olymps), für einen göttlichen Plan unter höherem Beistande gewirkt und der Nachwelt ein neues Leben aufgeschlossen haben; Erscheinungen also, bei welchen, wenn sie unsern Sinnen vergegenwärtigt werden sollen durch die Kunst, der Ausdruck der Seele mehr gilt, als die Schönheit der Gestalt. — Selbst die Menschwerdung Gottes, welche das Christenthum verkündigt, ist nicht ein Eintreten und Aufgehen des Göttlichen in die Menschengestalt, wie in der religiösen Kunst der Griechen; sie ist das Hereinleuchten des Göttlichen in die Wirklichkeit, und diese Menschwerdung hat zum Zwecke, den Menschen wieder zu Gott zu erheben. — Es ist aber eben der Malerei wesentlich, den Ausdruck über die räumliche Gestalt zu erheben, — welche sie sogar mehr als die Plastik verhüllen darf, — und die Einbildungskraft mehr anzusprechen, als den Sinn. Jene Gestalten erscheinen daher in das Reich des Lichts und der Farben aufgenommen in ihrem überirdischen Charakter, und so erfüllten sie das Herz der Gläubigen mit dem Vorgefühle der Seligkeit.

Dieses waren nun die ersten und eigenthümlichsten Stoffe, welche die christliche Malerei sich wählte, weshalb wir auch ihre Darstellung am meisten ins Auge fassen; profane Geschichte, und die Mythe, welche, als dem christlichen Bewußtseyn fremdartiger, meist nur auf geschichtliche Weise behandelt wurde, war das Zweite; von da stieg die Kunst herab zur Schilderung der Scenen der Gegenwart und des Naturlebens.

Der Ursprung der christlichen Malerei knüpft sich an die in Italien und mehr noch in dem kaiserlichen Byzanz aufbewahrten Ueberreste griechisch-römischer Technik, und man hat bemerkt, daß die in den Mosaiken oder an den christlichen Katakomben in Rom und Ravenna vorkommenden Malereien dieselben Figuren und Vorstellungen zeigen, welche in den Miniaturen in griechischen Handschriften und alten Missalien vorzukommen pflegen. Denn die älteste Anwendung der christlichen Malerei scheint an den Grüften und auf Gefäßen Statt gefunden zu haben, folglich vom Privatgebrauche ausgegangen zu seyn. Erst seit dem vierten u. fünften Jahrhunderte verbreitete sich die Gewohnheit, die Kirchen mit Mosaiken, die in dieser Zeit besonders vom Orient aus in Aufnahme kamen, und mit heiligen Bildern zu schmücken, und je mehr die Religion sich in der Kirche veräußerte, desto mehr verbreitete sich die christliche Malerkunst.

Natürlich war es, daß die christliche Kunst, welche die ungenügenden, zum Theil selbst als Teufelswerk verhaßten Formen der heidnischen Welt aufgeben mußte, zuerst mit unsicherm Kindesschritt auftrat und nach Formen suchte, in welchen sie jene Gestalten der christlichen Welt der Phantasie nahe zu bringen vermöchte. Wenn nun auch die Unbeholfenheit der verfallenen Technik, bei Mangel an freier und origineller Kraft, diesem Bestreben mächtig entgegenwirkte, so genügte doch die rohe Andeutung dem Gläubigen. Derselbe Mangel an Originalität und freier Bewegung der Phantasie bewirkte auch, daß man das, was in solcher Art für gelungen galt, als Muster, ja bald als einen geheiligten Typus festhielt, der sich dann Jahrhunderte lang unverändert fortpflanzte. Für die wichtigsten unter den heiligen Personen hatte man hiermit besondere Züge, Formen, Farben, Stellungen und andere äußere Kennzeichen, welche von den nachfolgenden Malern

gleichförmig angewendet wurden. So dienten zur Grundlage des Christusbildes wahrscheinlich jüdische Nationalzüge; dem Lehrer und seinen Jüngern gab man die äußere Haltung verehrter Lehrer und Bischöfe, so wie die griechischen Gewänder. Die Gestalten hatten, wie noch jetzt die Bilder der griechischen Kirche in Rußland, etwas Steifes, Gespenstisch-Starres. Durch die stete Wiederholung des Typus entfernte man sich immer weiter von der Naturwahrheit, und so kam es, daß schon zu Justinian's Zeit (reg. von 527 bis 565.) Wahrheit der Umrisse, Maß und Verhältniß der Glieder immer mehr verloren gegangen war. Das Innere suchte man nun oft durch äußern Schmuck zu ersetzen; daher die Verzierung mit Perlen, daher auch der Goldgrund auf Gemälden, an welchen man im Oriente schon durch kostbare, goldverzierte Teppiche und Wände, deren Stelle nachher die Bilder vertraten, gewöhnt war; daher selbst die Vorliebe für Mosaik *). Durch jene starre Feierlichkeit, welche noch auf die Abhängigkeit der alten Malerei von der Plastik hindeutet; durch den, mittelst Ueberlieferung, festgehaltenen Typus heiliger Gestalten, welcher eine steife Haltung der Figuren, Uebertreibung in den Haupttheilen, geschlitzten Schnitt der Augen,

*) Diese auf Zusammensetzung von festen Körpern (Stein, Holz, Glas) beruhende Art der Malerei, welche wahrscheinlich aus dem Morgenlande zu den Griechen kam, unter den Römern seit Sulla große Aufnahme fand und am meisten zu Fußboden, unter den Kaisern auch zur Ausschmückung der Wände und Decken angewendet wurde, wurde ein Hauptzweig der christlichen Kunst, welchem sich vornehmlich die Byzantiner widmeten. Aus der Mosaik entsprang denn auch die Glasmalerei, welche von dem Gebrauche des gefärbten Glases ausging. Dieses wendete man seit dem achten Jahrhunderte auch zu Kirchenfenstern an. Seit dem elften aber fing man wahrscheinlich erst an auf Glas zu malen. S. Speth, zur Gesch. der Glasmalerei (im Tübinger Kunstblatt J. 1820. St. 27 ff.)

dicht anliegende Haare, auffallende Farben u. s. w. zeigt, aber auch durch zierliche und reinliche Behandlung charakterisirt sich nun jener neugriechische Styl, welcher im Mittelalter herrschte und gleichsam die Einleitung zu der freien christlichen Malerkunst geworden ist. Denn kann auch nicht geläugnet werden, daß die Italiener schon in den früheren christlichen Zeiten eigene Künstler hatten und die italienischen und neugriechischen Künstler gegenseitig auf einander einwirkten *), so erblicken wir doch im neunten Jahrhunderte die Kunst in Italien im Verfalle; dagegen wanderten viele, durch die Bilderstürmerei im Oriente vertriebene, Künstler in das Abendland, dessen Kirche durch sinnliche Pracht und einen an das Heidenthum gränzenden Cultus in weltliche Herrschaft überging, — und die Verbreitung byzantinischer Werke, besonders während der Kreuzzüge, regte ein Aufstreben dieser Kunst in Italien, Deutschland und den Niederlanden an, welches sich im zwölften, und mehr noch im dreizehnten Jahrhunderte, sichtbar zeigte. Seit dieser Zeit befreite sich die Kunst von jenen Fesseln herkömmlicher Satzung, und schuf die Ideale der christlichen Welt aus freier Glaubensbegeisterung in Farbengestalten nach. Die Nationen, welche sich diesem Bestreben mit dem größten Talente und Erfolge hingaben, waren im Süden die Italiener, im Norden die Deutschen und Niederländer; die Spanier und Franzosen dagegen schließen sich in diesem Zeitraume mehr den Italienern und Niederländern an. Jene Nationen, welche in der Malerei fast gleichen Ausgangspunct nahmen, entwickelten, ungeachtet mannichfaltiger

---

*) Ueber den Unterschied jener ältern italienischen und byzantinischen Manier s. Agincourt, hist. de l'art par les monumens T. II. p. 96 ff., und von Rumohr's italienische Forschungen. 1. Theil S. 282 ff. Ueber die Kunst unter Theodorich's Regierung s. auch Sartorius, Versuch über die Regierung der Ostgothen S. 164. u. 317., u. Manso's Gesch. des ostgoth. Reichs, S. 139. u. 396.

Berührungen im Einzelnen, im Ganzen auch in dieser Kunst ihren verschiedenen Nationalcharakter und wichen besonders in der Art, wie sie das Himmlische mit der Gegenwart zu verbinden suchten, bedeutend von einander ab.

Die Italiener, umgeben von reizender Natur und edlen Gestalten, durch Boden und Abstammung der classischen Welt zugewandt, und mit südlichem Geiste nach außen strebend, suchten auch die Erscheinung des Göttlichen in der christlichen Welt mehr durch vollkommene Ausbildung der Form in ihren Bildern zu vergegenwärtigen, und strebten, je mehr bei ihrer Entwickelung die alte Welt ihnen näher trat, desto mehr nach vollkommener Naturschönheit, Grazie und Harmonie der Gestalten, im Einzelnen sowohl, als in der Gruppirung des Ganzen. Die Deutschen dagegen von einer strengern Natur umgeben, daher mehr nach innen gekehrt und das Bedeutsame in der Natur ergreifend, setzten das Schöne mehr in den tiefen Ausdruck und strebten vor Allem nach Wahrheit und Bestimmtheit in Darstellung von Charaktern und geistigen Zuständen, verbunden mit Genauigkeit und Fleiß im Einzelnen. Jene fassen mehr die heitere, diese mehr die ernste Seite der christlichen Religion und des Lebens; und wenn die Meister beider Nationen zum Beispiel das Bild der Maria malen, so ist es mehr die stolze Freudigkeit der Mutter über den göttlichen Sohn, welche der Italiener darstellt, während der deutsche Meister die fromme Mutterliebe schildert, die, in holder Demuth und im ehrfurchtsvollen Anschauen des Göttlichen, sich selbst vergißt. Dem Italiener ist Maria mehr das schöne, hohe, himmlische Weib, die angebetete Himmelskönigin; dem Deutschen dagegen ist sie die fromme, holdselige, demüthige Jungfrau und die vollendet liebende Mutter, die im bittern Leid zum Himmel blickt, der ihrer wartet.

Verfolgen wir nun zunächst den Strom der italienischen Kunst, so bewundern wir den Reichthum an Meistern und Schulen, welchen das von Natur begünstigte Land hervorgebracht hat. Im Allgemeinen aber können wir folgende Stationen unterscheiden, welche jener Strom durchläuft. Zuerst herrscht der fromme Sinn über technische Fertigkeit vor, und, den Fesseln des Herkömmlichen sich entreißend, sucht der Geist sich seinen eigenthümlichen freien Ausdruck. Diese Periode läuft von der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts bis in die Mitte des funfzehnten. Hier sehen wir, wie eine italienische Malerkunst an mehreren Orten (Florenz, Siena, Pisa rc.), wo Wohlstand und Freiheit blühte, begonnen und sich von der byzantinischen Weise abgesondert hat, und wie diese Kunst mit ihren Werken nicht blos die Wände der (im dreizehnten Jahrh. erbauten) hohen Kirchen und Altaraufsätze belebte, sondern auch schon in das tägliche Leben eintrat, indem sie Zimmer und Holzgeräthe kunstreich zierte. Vor allem aber ragen in dieser Zeit die ernsten, sinnigen Meister der s. g. florentinischen Schule hervor. Zuerst C i m a b u e (geb. 1240. st. 1300.) in dem der italienische Malergeist erwacht und, aus den Banden starrer Formen, mit denen seine Wiege umstrickt ist, hervorstrebend, mit kindlicher Einfalt und Unbeholfenheit nach freiem Ausdrucke ringt; dann G i o t t o (st. 1336.), der schon aufrecht steht und seine Kräfte muthig prüft. Durch ihn, der auch Bildner und Architekt war, geräth das Starre der typischen Formen in Bewegung, indem er mit freierer und mannichfaltigerer Zeichnung, in kräftigen und großartigen, wenn auch noch rohen, Formen Handlung darstellt. Noch freier und umfassender gestaltet die Einbildungskraft eines Andr. Orcagna, der schon die Hölle malt. Alle bisherigen aber übertrifft an malerischer Wahrheit und Mannichfaltigkeit der Charaktere M a s a c c i o (geb. 1402, st. 1443); an himm-

lischem Ausdrucke, besonders in den Mienen seiner Figuren, und Sinnigkeit seiner religiösen Compositionen der fromme Dominicaner Giov. da Fiesole (geb. 1387, st. 1454.), der auch die Temperamalerei vervollkommnete, und sein Schüler Benozzo Gozzoli. Dies ist die Zeit, in welcher die Kunstliebe der Mediceer und die Blüthe der florentinischen Republik die bildende Kunst und das Studium des Alterthums nährte, und Papst Sixtus IV. die von ihm erbaute Capelle durch florentinische Meister ausschmücken ließ, unter denen der reiche geniale Erfinder Luca Signorelli und der kühne Ghirlandajo, Michael Angelo's Lehrer, war. Neben diesen Meistern der ältern florentinischen Schule finden wir in Venedig die mit dem Oriente verkehrenden Bellini (Giov. Bellini geb. 1424, st. 1514.), in Padua einen Andr. Mantegna, der ernstlich die Antike studirte (geb. 1431, st. 1506.); in Perugia des großen Raphael edlen Lehrer Pietro Perugino (geb. 1446, st. 1524.); in Bologna den zarten Francesco Francia (geb. 1450.).

Nun ist die Phantasie der Technik vollkommen Herr geworden; die malerische Schönheit breitet sich frei nach allen wesentlichen Richtungen aus, und jede derselben findet in einem großen Künstler ihren Repräsentanten. Dies geschieht in der Periode, die man von der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts bis in das sechzehnte hinein annehmen kann; ein Zeitraum der höchsten Blüthe, der zwar gering an Jahren, aber um so reicher an großen Meistern war, die sich in demselben als Zeitgenossen begegneten. Bemerkenswerth ist zugleich in Hinsicht dieser Periode, daß die religiösen Stoffe schon mannichfaltiger und freier behandelt wurden, und die Kunst nun durch Sammlungen und bürgerliche Verhältnisse auch eine weltliche Richtung nahm.

In dieser Periode steht nun zuerst, aus der vorigen den

Uebergang bildend, der umfassende, sich nie genügende Geist des Florentiners Leonardo da Vinci (geb. 1452, st. 1519.), dessen würdigen, verständigen Ernst und hohe Lieblichkeit *) ein Jeder aus seinem berühmten Abendmahle kennt, und der ein großes Verdienst sich um die Kunst noch dadurch erwarb, daß er die Gesetze der Zeichnung und Schattengebung auch wissenschaftlich zu erforschen strebte. Seine Schule, aus welcher treffliche Meister (z. Luini, Salaino ꝛc.) hervorgingen, verbreitete sich weit in Italien und Frankreich; aber auch andere Meister, wie der treffliche Fra Bartolomeo, der Sienese Razzi genannt Sodoma, und Andrea del Sarto, schlossen sich seinem Geiste an. Ihm steht gegenüber sein großer Landsmann Michelangelo Buonarroti (geb. 1474, st. 1564.), der Schöpfer des jüngsten Gerichts (in der Sixtinischen Capelle), der schon mehrmals mit einem himmelstürmenden Titanen verglichen worden ist, weil er als Maler, Bildner und Baumeister mit feuriger, kühner Phantasie immer nach dem Großen und Erhabenen strebte, ein Streben, welches auch das Herbe und Schreckliche nicht scheute und, von Schülern ohne seinen Geist nachgeahmt, zum Gewaltsamen, Uebertriebenen und Unnatürlichen führen mußte. Ist Größe und Feuer der Composition, Festigkeit der Zeichnung und Kenntniß der Anatomie hervortretende Eigenschaft der Werke dieses riesenkräftigen Geistes, der die menschliche Erscheinung auf allen Stufen der Gemüthsbewegung aufgefaßt und großartig dargestellt hat; so finden wir dagegen die lebenvollste, reizendste Farbengebung als Eigenthum der Venetianerschule, welche mehr dem wirklichen Leben zugewendet ist und von Giorgione (geb. 1477, st. 1511.) und Titian (geb. 1477, st. 1576.) angeführt

*) S. Quandt's treffliche Charakteristik dieses großen Meisters in Lanzi's Geschichte der Malerei in Italien, Leipz. 1830. 2 B. S. 403.

wird. In den Portraiten des Erstern, in den Venusbildern und geschichtlichen Darstellungen des andern waltet Heiterkeit und Lebenswärme. Viele Schüler ahmten die Incarnation Titian's nach, und ein venetianisches Colorit ward zum allgemeinen Sprichwort. — Endlich tritt der Meister der fröhlichen Grazie und Zierlichkeit auf, Antonio Allegri von Correggio (geb. 1494, st. 1534.) der mit lebhafter Empfindung die mythischen und christlichen Stoffe durchdrang und sich des verkörpernden Helldunkels, in welchem er die Meisterschaft erworben hatte, und eines effectvollen Colorits bediente, um die Freude, ja den Jubel des Himmels malerisch auszudrücken *).

In der Mitte aller dieser Meister sehen wir nun den größten Malergenius, den göttlichen Raphael (geb. 1483, st. 1528.), der, in malerischer Erfindung unübertrefflich, alle jene wesentlichen Eigenschaften der Kunst in dem glücklichsten Gleichgewichte besaß **) und, reine edle Formen mit hohem Geiste, jugendliche Anmuth mit männlicher Würde verbindend, das christliche Ideal in würdigen Gestalten auf die Erde herabführte, so daß seine Werke, wie die Madonna del Sisto, die Verklärung, seine Sibyllen u. a., gleich himmlischen Gesichten uns entgegenleuchten.

Jeder dieser großen Meister zog strebende Schüler nach, die sich bald die Kraft, bald die Zierlichkeit, bald die Natur-

---

*) Eine vortreffliche Charakteristik Corregio's giebt Hirt in den Kunstbemerkungen auf einer Reise nach Dresden (Berl. 1830.) S. 46 f., wo er auch von der berühmten Nacht desselben und andern herrlichen Werken, die sich in Dresden befinden, spricht.

**) Man könnte in gewisser Hinsicht behaupten, daß Raphael in Leonardo's Geiste, dessen Werke er kannte, fortgewirkt hat, ohne daß man dadurch seine hohe Originalität in Zweifel stellt. Eben so nahm er den Einfluß der Antike in sich auf, ohne das christliche Ideal zu beeinträchtigen.

lebendigkeit, bald das hohe Ideal anzueignen suchten und gar leicht in das Uebertriebene oder Gezierte, in das Weichliche und Bunte, oder zu einem kalten Ideale verirrten, oder endlich verschiedene Verdienste äußerlich zu vereinigen suchten und nach bewußter Virtuosität strebten. Doch sie gehören sammt ihren trefflichen Schülern Guido Reni, Albani und Domenichino in die folgende Zeit, welche man auch die Periode der Carracci's genannt hat.

Die deutsche und niederländische Malerkunst, die sich, wie die der Italiener, aus der byzantinischen entwickelte und noch früher, als diese ihren Culminationspunct erreichte, nahm doch bald eine, dem Volkscharakter entsprechende und von jener verschiedene Richtung an. Durch den regen Verkehr, welcher besonders seit den Kreuzzügen mit dem Morgenlande eingetreten war, hatte sich diese Kunst vornehmlich in die blühenden Städte des Niederrheins verbreitet. So finden wir in Cöln einen Hauptsitz der Malerei im vierzehnten Jahrhunderte, und hier begann die deutsche Kunst sich auch durch genauere Auffassung der Natur, die in dem traditionellen Typus fast verloren gegangen war, von dem byzantinischen Style loszureißen. Der große Meister des sogenannten Dombilds in Cöln *) (gewöhnlich Meister Wilhelm von Cöln genannt) brach darin die Bahn; weshalb er auch als Repräsentant der altcölnischen Malerschule, und sein Werk als Uebergang in die reindeutsche Malerei angesehen wird. Auch hier waltet noch der fromme Sinn und die Bedeutung

*) Es stellt auf dem Mittelbilde die Anbetung der drei Könige aus dem Morgenlande, auf den Flügeln Geryon und Ursula mit ihrem Gefolge, sämmtlich Schutzpatrone der Stadt Cöln, dar und befand sich früher in der Capelle des Rathhauses daselbst. Es trägt die Jahrzahl 1410. Wahrscheinlich sind von diesem Meister auch die Apostel und Heiligen auf 4 Tafeln in der sonstigen Boisserée'schen Sammlung.

über die technische Gewandtheit; das Allgemeine, Typische über das Individuelle vor. Dünne Körperformen, steif anliegende Gewänder, harte Umrisse, tiefe Schatten zeigen sich auf den mit Goldgrunde überzogenen Holzbildern dieser Schule, aus welchen die Figuren ohne Perspective hervortreten, und die Neigung der Deutschen für symmetrische Anordnung spricht sich hier am stärksten aus. Aber Hoheit und Adel des Ausdrucks, Liebe und Fleiß in der Ausführung, und hoher Farbenzauber zeigt sich, wenigstens in jenem berühmten Bilde, in einem hohen Grade.

Auf diese Schule sehen wir schon die Blüthe der niederdeutschen Malerei unter den Flamändern des funfzehnten Jahrhunderts folgen. An der Spitze derselben stehen die Brüder Hubert (geb. 1366, st. 1426.) und Johann van Eyck (st. 1441. nach Waagen 1470.) *). Hier zeigt sich die völlige Losreißung von dem alten Typus, Anwendung des Lufthintergrundes und dadurch bessere Perspective und freiere Gruppirung. Edle, kräftige Naturwahrheit, das Hauptziel der deutschen Malerkunst, tritt hervor; bewundernswürdige Genauigkeit der Zeichnung, Bestimmtheit der Ausführung selbst in Nebenwerken, scharfe, der Portraitirung sich annähernde Charakteristik, welche auch wirkliche Personen und Trachten damaliger Zeit in die Darstellung heiliger Gegenstände aufnimmt, vereint sich mit tiefem, kräftigem Ausdrucke und mit der höchsten Pracht, ja einer magischen Klarheit, Durchsich-

---

*) Das berühmte genter Tafelbild, die Anbetung des Lammes vorstellend, wovon die Flügel aus der Sollyschen in die königl. preuß. Sammlung in Berlin gekommen sind (um 1425. gearbeitet) und die Darstellung im Tempel in dem Boisserée'schen Bilde zeigen die Vortrefflichkeit dieser Meister. Auch schreiben ihnen viele das berühmte danziger Bild, das jüngste Gericht vorstellend, zu.

tigkeit und Harmonie der Farben. In letzterer Hinsicht, und namentlich in der von ihm der Tempera vorgezogenen Oelmalerei erreichte Joh. van Eyck eine solche Vollkommenheit, daß man ihm einige Zeit sogar die Erfindung der letztern beigelegt hat *), und die Italiener selbst von ihm lernen konnten. Vor Allem aber zeichnet sich diese Schule aus durch die fromme, künstlerische Behandlung der heiligen Gegenstände. Diese dienen dem Eyck, und seinen Nachfolgern nicht, um ihre künstlerische Fertigkeit an ihnen zu zeigen, wie bei den Spätern; sondern der fromme Drang der schöpferischen Kraft feiert an ihnen seinen Gottesdienst: daher sind auch die Köpfe der heiligen Figuren mit besonderer Liebe ausgeführt, während Gestalt und Faltenwurf hinter denen der Italiener zurückbleibt. Aus Eyck's Schule ging hervor Rüdiger (Roger) van der Weyde, der sich auch unter den Italienern berühmt machte und sich unter Papst Eugen IV. in Rom befand; dann Hugo van der Goes, der auch in Glasmalereien groß war. Ferner gehören in diese Periode der Meister Hemling (Hans Hemmelink; nach andern Memling, und nach neuen Untersuchungen aus Constanz; bl. um 1450—1480.), von dessen Kraft und Wahrheit in der Farbendarstellung die kostbaren Werke desselben in der Boisserée'schen (jetzt königl.) Sammlung in München, und namentlich die Geburt des Herrn, so wie das kleine Bild des heil. Christoph, der das Jesuskind durch die Fluthen trägt, lebendige Zeugnisse ablegen; der Meister Israel von Meckenem; und der treffliche Quintin

*) Siehe die lehrreichen Bemerkungen Quandt's zu Lanzi, 1. Thl. S. 64 ff. Auch wird ihm die wichtige Erfindung der Schmelzmalerei (d. i. des Malens mit verglasenden Metallfarben) beigelegt, wodurch die Glasmalerei im funfzehnten und sechzehnten Jahrhunderte in den Niederlanden, Deutschland, Italien und Frankreich ihre Blüthe erreichte.

Messijs *) (oder Metsys, geb. 1450, st. 1529.). Neben diesen großen niederländischen Meistern sehen wir in dieser Zeit (Mitte des funfzehnten Jahrh.) auch in Oberdeutschland, und zwar hauptsächlich in Franken, Schwaben, Baiern, Malerschulen thätig, die, obgleich sie mit jenen theils unmittelbar, theils mittelbar zusammenhängen, doch in ihren Werken einen mehr düsteren Charakter, größere Härte der Zeichnung und mindere Neigung für reiche Farbengebung zeigen. Hierher gehört Martin Schön oder Schöngauer von Colmar (st. 1499.), der wahrscheinlich in den Niederlanden in die Schule ging; ferner der Lehrer Dürer's Mich. Wohlgemuth von Nürnberg (geb. 1434, st. 1519.) und Herlin in Nördlingen. —

Indem nun bei den niederländischen und holländischen Meistern im sechzehnten Jahrhunderte ungeachtet aller rüstigen und verständigen Thätigkeit der Sinn für das Ideale in der Natur und die fromme Begeisterung für religiöse Stoffe immer mehr verschwand (wie selbst an Lucas von Leyden, geb. 1494, st. 1533, wahrzunehmen ist), kann das überhand nehmende Hinstreben dieser Künstler nach Italien, als der natürliche Drang, sich die Grazie der Italiener und die Freiheit ihrer Composition anzueignen, betrachtet werden. So begeisterten sich Joh. v. Mabuse (st. 1562.) und sein trefflicher Schüler Joh. v. Schoreel **), Coxcis, Bernh. von Orley durch die Werke der Italiener und suchten ed-

*) Hirt in den angeführten Kunstbemerkungen S. 13. nennt ihn den Schlußstein, so wie Hubert van Eyck den Grundstein der niederländischen Kunst; und setzt hinzu: größere Namen kann keine Nation nennen. Seine Werke in Antwerpen und Löwen werden als seine Hauptwerke angeführt.

**) Die sterbende Maria in der Boisserée'schen Sammlung ist uns als eines seiner schönsten Bilder bekannt worden, in welchem sich die Farbenpracht und Wärme der ältern Niederländer mit den edleren Formen der Italiener verbunden findet.

lere Formen und freie Anordnung mit der Kraft, Wahrheit und Gründlichkeit ihrer Schule zu vereinigen. Ihre Nachfolger aber, wie Hemskerk und dessen Schüler verloren sich theils in charakterloser Nachahmung der italienischen Meister, theils wandte sich der Sinn der Niederländer für Natur und ihre Kunst des Lichteffects auf die Darstellung des Einzelnen in der Natur, woraus die neuflamändische und holländische Schule die im sechzehnten u. siebzehnten Jahrhunderte blühte und in verschiedene Fächer der Naturnachahmung zerfiel, hervorging.

Dagegen behauptete sich der deutsche Charakter in seiner strengen Einfalt und Gründlichkeit in den Werken des frommen, verständigen und darstellungsreichen Albrecht Dürer (1471, st. 1528.) und einiger seiner Schüler (namentlich Hans Scheufflin, Albr. Altorfer, Hans Culmbach und Matth. Grünewald), des durch Naivetät und Frische des Colorits ausgezeichneten Lucas Kranach (1470, st. 1553.) und des großen Portraitisten Hans Holbein (1495, st. 1554.); wobei jedoch nicht zu läugnen ist, daß, ungeachtet des Bedeutungsvollen in der Composition und des Ausdrucks, worin diese Meister und namentlich Dürer sich auszeichnen, sie in Hinsicht der eckigen, oft ungelenken Zeichnung, der gebrochenen Gewänder, und der eintönigen Färbung, unter jenen ältern niederdeutschen Künstlern stehen. Mit diesen Meistern nun verschwand die eigentliche deutsche Malerschule.

Nachdem wir den Fortgang der Malerei in den letzten Jahrhunderten des Mittelalters übersehen haben, wird es hinlänglich seyn, ein paar Worte über ihr verwandte Darstellungsweisen hinzuzufügen. Das Gemälde trägt die Zeichnung in sich; aber die Zeichnung läßt sich auch zur selbständigen Kunst ausbilden. Dies geschieht, wenn sie dem Farbenreize entsagt und die reine Form, wie sie durch Schatten und Licht bestimmt wird, ausbildet und zum Gegenstande

der Flächendarstellung macht. Auf ihr beruhen nun die, die Zeichnung zugleich vervielfältigenden Künste, des Holzschnitts und die Kupferstecherkunst. Aus ihrer Natur erklärt sich, warum sie nicht nur überhaupt der neuern Zeit angehören, sondern selbst erst am Schlusse des Mittelalters in Gestalt der schönen Kunst hervortreten konnten. Denn einmal setzt diese Darstellungsweise noch eine weiter fortgeschrittene Abstraction in der Auffassung der sichtbaren Gegenstände voraus, dann aber haben beide auch, wie die ihnen verschwisterte Erfindung der Buchdruckerei, dem Bedürfnisse der Vervielfältigung ihren Ursprung und ihre weitere Ausbildung zu verdanken. Aeußerlich betrachtet ging die Holzschneidekunst aus der rohen Formschneidekunst hervor, welche zu Spielkarten, dann zu Heiligenbildern, endlich auch zur Verzierung der Bücher angewendet wurde, und erlangte schon im funfzehnten u. sechzehnten Jahrhunderte unter den Italienern und Deutschen ihre Vollendung. Die Kupferstecherkunst aber, obschon durch dieselbe vorbereitet, hat, weil dieselbe auf dem Abdrucke von Metallplatten beruht, wahrscheinlich der Sculptur, und zwar insbesondere der sogenannten Nielloarbeit der Goldschmiede, ihren Ursprung zu danken *). Fast gleichzeitig blühte sie unter Italienern und Deutschen auf. Und auch hier zeigt sich dieselbe Verschiedenheit des Kunstcharakters, welche wir bei der Malerei beider Nationen bemerkten; indem die italienischen Kupferstecher, wie Mantegna und Marc Antonio, mehr den Umriß und die edle Form im Auge hatten, die Niederländer und Deutschen dagegen, wie Isr. von Meckenem,

*) Vasari berichtet, der florentiner Goldschmied Tomaso Finiguerra habe zuerst von seinen Nielloarbeiten (in Metall eingegrabene Verzierungen, deren vertiefte Linien durch Ausfüllung mit einer schwarzen Masse hervorgehoben wurden) Abdrücke gemacht; s. v. Quandt's Gesch. der Kupferstecherk. S. 1. u. ff.

Lucas von Leyden, Wohlgemuth, Albrecht Dürer, den wir auch hier, wie in der Malerei und im Holzschnitt, als hochberühmten Meister finden, mehr genaue Ausbildung von Schatten und Licht, charakteristische Bestimmtheit und Bedeutsamkeit der Erscheinungen bestrebten. Durch ihre Gefälligkeit und leichtere Handhabung verdrängte die Kupferstecherkunst im letzten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts fast ihre kräftigere und einfachere Schwester. Sich namentlich an die Schöpfungen der Malerei anschließend, hat sie auch die Wirkung gehabt, die Kunst mehr in den Privatbesitz zu bringen.

Aus dem früher über die christliche Kunst Gesagten ergiebt sich schon, daß die Plastik, welche in dem classischen Alterthume ihren Gipfel erreicht hatte, in der christlichen Zeit zur untergeordneten Kunst werden mußte. Ihr inneres Lebensprincip war untergegangen mit dem Heidenthum. Der wesentliche Gegenstand der Plastik nämlich ist die nackte Menschengestalt, die dem griechischen Künstler überall gegenwärtig war; die Gottheit aber, die der Grieche durch seine Kunst verherrlichte, war der in die Naturgestalt eingegangene, und in ihr befriedigte Geist; so fiel das Ideal der Plastik, die Schönheit, die von der Gestaltung ausgeht, mit dem Ideale der griechischen Kunst und Religion zusammen. Die christliche Ansicht, und die Sitte der christlichen Völker widerstrebt dem Nackten; das Ideal des Künstlers geht über die Gestalt hinaus; seine Erscheinung wendet sich mehr an das Gemüth als an den Sinn, und der Körper, durch welchen der Geist hindurchgeht, empfängt seine wahre Bedeutung erst durch das, wohin dieser strebt. Das Christenthum fordert von der bildenden Kunst, so lange es belebendes Princip derselben ist, den Seelenausdruck des freien, nach innen gewendeten Geistes, in welchem die Malerei uns vollkommen befriedigen kann; es

fordert eine Bewegung und Erhebung des freien Geistes, welche der ruhigen Plastik widerstrebt; weshalb z. B. eine Statue der leidenden Maria (mater dolorosa) in ihrer Art nicht so vollendet seyn kann, als es das Marmorbild der Venus ist. So ist erklärbar, da die Religion die herrschende Weltansicht bestimmt, daß, ungeachtet aller einzelner Talente, welche in dem christlichen Mittelalter in jener Kunst sich hervorgethan haben, die Plastik dieser Zeit doch, weder an Reichthum und Originalität ihrer Werke, noch an Umfang der Darstellung mit der Plastik der Alten zu vergleichen ist. An Reichthum — denn die Plastik aller christlichen Völker möchte schwerlich eine solche Fülle und Mannichfaltigkeit plastischer Meisterwerke aufzuweisen haben, als das einzige Athen in seiner Blüthe versammelte *). An Originalität, — denn das Vortrefflichste, was die christliche Plastik aufgestellt hat, nähert sich der antiken Darstellungsweise, oder ist durch lebendige Anschauung des Antiken entstanden. An Umfang und Anwendung der Darstellung; — denn wenn wir die, von der Malerei übertroffenen, Figuren heiliger Personen abrechnen, so bleibt vorzüglich das Portrait und die allegorische Darstellung übrig. Die Bildwerke wurden mehr Schmuck der Architektur, oder zu Denkmalen der Todten angewendet — das Leben schilderte die Malerei. Mit dem meisten Erfolge aber wurde die Plastik betrieben in derjenigen Gattung, welche selbst den Uebergang zur Malerei bildet, d. i. im Relief. Und wie man bemerkt hat, daß selbst die Malerei in dem griechisch-römischen Alterthume zum Plastischen sich hinüberneigte, so hat dagegen die Plastik der christlichen Zeit mehr zum Malerischen hingestrebt.

---

*) Vgl. Jakobs, über den Reichthum der Griechen an plastischen Kunstwerken.

Diese Bemerkungen bestätigt schon ein flüchtiger Blick auf die Geschichte der christlichen Plastik. Zuerst wendete diese die vorhandenen Formen auf christliche Gegenstände an. Die erste Anwendung plastischer Kunstwerke in der Christenheit finden wir aber auf Reliefs an Sarkophagen, auf welchen Bilder Jesu, der Maria und der Apostel vorkommen *); ferner an Lampen und andern Geräthen. In den Kirchen kommen aber erst später (gegen Ende des vierten und im fünften Jahrhunderte) christliche Bildwerke vor, und zwar später als Gemälde; meist sinnbildliche Darstellungen. Die Aehnlichkeit christlicher Bildwerke mit den heidnischen Götzenbildern, die um so größer war, da der Geist der Künstler sich von der Nachahmung der Alten nicht loszureißen vermochte, brachte unter den Christen eine Abneigung gegen dieselben, und vorzüglich gegen die Statuen, hervor. Und in der That sind auch von jeher die plastischen Darstellungen, ihrer Natur nach, mehr zum Gegenstande abgöttischer Verehrung gemacht worden, als die der Malerei; weil die Plastik ihren Figuren mehr sinnliche Gegenwart giebt, die gemalte Figur aber sich mehr im Reiche des Scheins befindet. Das nähere Interesse der Christen an der Malerei, welches aus obigem Grunde entsprang, beförderte um so mehr die Vernachlässigung der Plastik, welche daher schneller als die alte Malerei verfiel. Und noch mehr wendete sich, besonders in dem prachtliebenden Morgenlande, der Sinn zur musivischen Arbeit hin, — wie man schon bei der Ausschmückung der Sophienkirche in Constantinopel wahrnimmt. Nur von wenigen christlichen Statuen aus der ersten Zeit wird uns berichtet, z. B. von der allegorischen Statue des guten Hirten, welcher

*) Siehe Sickler's und Reinhard's Almanach von Rom J. 1810. S. 171 ff. Vgl. v. Rumohr's ital. Forschungen Th. 1.

das verlorne Schaf trägt. — Das, was zunächst die Aufgabe der Plastik ausmachte, waren wohl Portraitstatuen der christlichen Kaiser und Feldherrn, so wie verdienter Bischöfe und frommer Männer, nach welchen man dann wohl auch die Gestalten Jesu und der Apostel bildete. Weil aber jene Portraitstatuen größtentheils mit prächtigen Gewändern bekleidet und mit Gold und Edelsteinen geschmückt wurden, so wurde auf das Wesentliche, auf die Körperform selbst, um so weniger Werth gelegt, und Freiheit, Wahrheit und natürliches Verhältniß der Gestalt ging allmälig verloren. Die Kunst ward, wie Göthe sich ausdrückt, im byzantinischen Reiche mumienhaft. Dies hinderte nicht, daß man sich in eine abgöttische Verehrung der Bilder verlor, — denn der Götzendienst fragt nicht nach Kunstwerth. — Dieser Mißbrauch aber veranlaßte im achten und neunten Jahrhunderte die Bilderstürmerei im orientalischen Reiche. Ungeachtet nun im neunten Jahrhunderte die Anwendung heiliger Bilder durch Kirchenbeschlüsse allgemein wieder festgestellt war, so konnte sich die Plastik doch erst im dreizehnten Jahrhunderte wieder emporheben. Dies geschah nicht nur durch griechische Künstler, sondern auch durch fleißige und talentvolle Goldschmiede und Bildschnitzer, besonders in Italien. Hier zeigte sich die Schnitzkunst thätig an Haus- und Kirchengeräthen. Zu den letztern gehören die Tabernakel, Canzeln, Taufsteine, Leuchter, Abendmahlstische, ja selbst die Altarschreine (ital. ancone genannt) mit Doppelthüren, die wie ein Buch zugeschlagen und fortgetragen werden konnten, um den Inhalt gut zu verwahren *). Viele dieser Altarschreine enthielten

*) Diese Altarschreine von Holz, oft aber auch mit Silber und Gold geschmückt, die in kleiner Form auf den Altar gesetzt wurden, mögen wohl ihrer Form nach aus den Büchern (Diptychen) im

heilige Darstellungen in halberhabener Arbeit, oder kleine geschnitzte, oder aus Erz gegossene Bilder; noch gewöhnlicher aber gemalte Tafeln (die älteste Art der Altarbilder). Im letzteren Falle diente das Schnitzwerk als Verzierung, und hier, so wie nicht minder bei den Gypsverzierungen en relief, fiel die Plastik mit der Architektur zusammen und richtete sich dann auch nach dem Baustyle; daher wir denn sehen, daß in der Zeit, wo der deutsche Baustyl herrschte, auch jene Verzierungen an den Altaraufsätzen, Thüren und anderwärts den Spitzbogenstyl hatten.

Im zwölften Jahrhunderte finden sich in Italien Spuren einer fortschreitenden Kunst. Pisaner und Florentiner sind es, die diese Kunst wieder zu Ehren zu bringen suchen *). Im dreizehnten Jahrhunderte erscheint in Pisa eine Familie von Bildnern. An ihrer Spitze steht Nicolo Pisano (st. 1270.), von dessen Hand sich Basreliefs in den Domen zu Orvieto, Siena und Bologna befinden, welche ein glückliches Studium der Antike und freiere Formen wahrnehmen lassen. Ein Glied dieser Familie, Andrea (st. 1345.), war es auch, welches in Florenz eine der Thüren des Baptisteriums nach Giotto's Zeichnung arbeitete. Ihre Blüthe erreichte die italienische Plastik am Schlusse des vierzehnten und zu Anfange des funfzehnten Jahrhunderts durch Giacopo della Quercia (st. 1418.) und dem genialen Florentiner Lorenzo Ghiberti (geb. 1378, st. 1455.). Letzterer hat die durch reine, edle Zeichnung und Wahrheit des Ausdrucks berühmten Basreliefs an zwei bronzenen Thüren des Baptisteriums in Flo-

---

Oriente entstanden seyn; so wie sie späterhin vergrößert die Form der Altäre selbst bestimmten.

*) S. hierüber und über das Folgende Cicognora, storia della scultura dal suo risorgimento in Italia etc. Prato 1824. 1 Vol.

renz (bildliche Darstellungen aus dem alten Testamente enthaltend) gearbeitet, von deren einer M. Angelo sagte, daß sie verdiente, die Thür zum Paradiese zu seyn. Auch gehören diesem Zeitalter die heitern Basreliefs des Luca della Robbia, der Vieles in gebrannter Erde arbeitete, die Werke des Phil. Brunelleschi und seines Schülers Donatello (st. 1466.), der die berühmte Statue des heil. Marcus bildete, an. Auf Abwege gerieth diese Kunst dagegen wieder im sechzehnten Jahrhunderte, als Mich. Angelo, — dessen berühmte Mosesstatue an dem Denkmale des Papstes Julius II. in der Peterskirche in Rom, und dessen Bildsäule der Nacht auf dem Grabmale des Lorenzo von Medicis in Florenz zu seinen größten Werken gerechnet werden, — auch in dieser objectivsten der Künste seine kühne Subjectivität geltend zu machen strebte. Wie durch ihn Uebertreibung der Kraft zu einer herrschenden Richtung der ital. Bildhauerkunst wurde, so stellte sich im siebzehnten Jahrhunderte die affectirte Anmuth und das Streben nach malerischer Wirkung in den Arbeiten Bernini's und seines Nebenbuhlers Algardi entgegen, wodurch die Plastik wiederum verfiel.

Bei den Deutschen finden wir zuerst abermals Werke, die sich dem neugriechischen Style anschließen. In Schnitzwerken und Metallarbeiten scheinen die Deutschen früher große Fortschritte gemacht zu haben. Wie überhaupt die friedlichen Künste besonders in den Klöstern getrieben wurden, so finden wir, daß insbesondere Schnitzwerk und Metallarbeiten die einsame Beschäftigung der Geistlichen in den Klöstern waren, ja die Gießkunst wurde hier, und vornehmlich in Niedersachsen, noch mehr und mit größerm Erfolge, als die Bildhauerei, getrieben; wozu wahrscheinlich auch theils die reiche Ausbeute der Harzbergwerke an edlem Metalle (seit dem zehn-

ten Jahrhunderte *), theils der Luxus der sächsischen Kaiser und die Verbindung Deutschlands mit Griechenland und Italien unter ihrer Regierung beitrug. In Niedersachsen findet man schon überraschende Werke der Gießkunst aus dem elften Jahrhunderte **); noch vollkommnere zeigt das zwölfte und dreizehnte Jahrhundert ***). — Minder rasche Fortschritte scheint die Bildhauerei in Deutschland gemacht zu haben. Ihr gehören nicht nur viele rohe Abbildungen heiliger und geschichtlicher Personen aus dem zwölften und den folgenden Jahrhunderten (vielleicht auch die Bilder der s. g. Externsteine) an, sondern auch einige ausgezeichnete Grabmäler (z. B. Heinrich's des Löwen in Braunschweig aus dem zwölften Jahrh.) und eine Menge aller Orten in Deutschland vorkommender Grabsteine, auf welchen eingehauene Figuren liegen, oder knieen, deren Haltung und Physiognomie sich meist einförmig wiederholt. — Im vierzehnten und funfzehnten Jahrhunderte aber finden wir in Süddeutschland und namentlich in dem durch Handel blühenden, kunstreichen Nürnberg

---

*) S. Fiorillo, Gesch. der zeichnenden Künste in Deutschland B. II. S. 7. und 79. So kommen schon bronzene Säulen aus dem zehnten Jahrhunderte vor.

**) Hierher gehört die Bernwardssäule auf dem Domplatze zu Hildesheim, an welcher bildliche Darstellungen neutestamentlicher Geschichten rings hinauflaufen, und die von Metall gegossenen Thürflügel daselbst, vom J. 1015, welche Fiorillo a. a. O. S. 81. beschreibt. Der kunstreiche Bildner war Bischof von Hildesheim von 993 bis 1022.

***) Aus dem zwölften gehört hieher der in Metall gegossene Löwe auf dem Burgplatze in Braunschweig, aus demselben oder dem Anfange des dreizehnten; die Korsun'schen bronzenen Thüren in Nowgorod, welche, wie auch Fr. Adelung in seinem Werke über dieselben (Berl. 1823. 4.) angeführt hat, aller Wahrscheinlichkeit nach in Magdeburg gegossen sind und noch den neugriechischen Styl verrathen.

auch eine Blüthe der Bildhauerei, Schnitzkunst und Bildgießerei. Aus der letzten Hälfte des erstgenannten Jahrhunderts ist der wahrhaft „schöne Brunnen", der in zierlich durchbrochener Steinarbeit sich pyramidalförmig erhebt und unter seinen Spitzbogen zwei über einander stehende Reihen trefflicher Figuren aus der biblischen und weltlichen Geschichte zeigt. Im funfzehnten Jahrhunderte blühte Adam Kraft (st. 1507.), dessen kräftige, in Stein gehauene Hautreliefs noch jetzt die ehrwürdigsten Gebäude Nürnbergs schmücken; und im sechzehnten stellte Veit Stoß seine kunstreichen Schnitzarbeiten (z. B. den sogenannten englischen Gruß) auf. Strebten diese Meister aber nach einem, über ihre Kunst hinausgehenden, kräftigen, oft derben Ausdruck, so übertraf sie, an Reinheit der Zeichnung, edlen Formen und natürlicher Behandlung der Gewänder, der nicht ohne Einfluß Italiens arbeitende Bildgießer Peter Vischer mit seinen Söhnen (er starb 1519.) Mehr noch im ältern byzantinischen Style sind seine Figuren auf dem Grabmale des Erzbischofs Ernst zu Magdeburg (1497.) verfertigt; kunstvoller aber ist sein berühmtes Meisterwerk, das Grab des h. Sebaldus in der diesem Heiligen gewidmeten Kirche in Nürnberg, welches er mit seinen fünf Söhnen (von 1506 — 1519) in Erz arbeitete. Dieses an Architektur und Figuren überreiche Werk enthält außer der Legendendarstellung unter dem Sarge, die sich unmittelbar auf den Heiligen bezieht, in dem den Sarg umgebenden und überwölbenden Baue eine Verherrlichung der christlichen Weltordnung, zu welcher auch Figuren des Heidenthums, die nur im untern Raume und als Verzierung angebracht sind, mitwirken. So sinnig der Künstler auch in dieser Composition einheimischen und fremden Styl zu verbinden gesucht hat, so machen doch die zwölf bronzenen Apostelstatuen, welche in der Mitte des Monuments angebracht

sind, die wahre Höhe seiner Kunst aus. Auch ist die Würde und Ruhe dieser Gestalten, in welchen sich der Meister den reinen Formen der antiken Kunst, unbeschadet des Ausdrucks der Figuren, genähert hat, von späteren deutschen Künstlern nicht wieder übertroffen worden. Von da an verliert sich diese Kunst im Ganzen wieder in Mittelmäßigkeit. —

Alle diese zuletzt genannte Künste erhielten einen veränderten Wirkungskreis in der Epoche der im engern Sinne benannten modernen Kunst, in welcher sie gleichsam säcularisirt wurden und in das bürgerliche und politische Leben der Völker übergingen. Zur Schilderung dieser Epoche gehen wir nun fort. Aber zuvor ist es nöthig, in kurzen Zügen anzudeuten, durch welche Bedingungen der Geist der eigentlich-romantischen Kunst des Mittelalters unterging.

Die Zeit des Mittelalters hatte die Hauptbedeutung, daß in ihr die germanischen Völker zunächst ihre physischen Anlagen entwickelten und sich mit christlicher Bildung durchdrangen. Im eigentlichen Mittelalter herrschte der Ritter und der Geistliche in abgesonderten Kreisen. Aber die Herrschaft der Stärke hatte sich zuletzt in Faustrecht, die Autorität der Kirche in den Despotismus der Hierarchie und des Pfaffenthums verkehrt. Sollte die Bildung fortschreiten, so mußte das Weltliche sein Recht gewinnen in dem geordneten Staate, das Geistliche sich scheiden und als unsichtbare Gewalt das Leben des Bürgers begründen. Das Faustrecht konnte nicht mehr bestehen, wo alle Classen der Staatsbewohner sich als Stände unter eine bürgerliche Obergewalt ordneten; dem Pfaffenthume stellte sich der mündig gewordene Geist der Völker entgegen, der das ihm Ueberlieferte an die reine Quelle der Offenbarung hält.

Betrachten wir zuerst die Auflösung des Ritterthums.

Der Ritter sah ungern sich in seiner Freiheit beschränken; er entwand sich trotzig dem Gesetze, um seine Willkühr geltend zu machen. Aber die Zeit des herumschweifenden Abenteuerlebens war dahin, und das Band, welches der Staat immer enger um ihn zog, wies auch ihm bald eine bestimmtere Richtung an, gegen welche jenes abenteuerliche Herumschweifen als Thorheit erscheinen mußte. Was aber schon lange die Auflösung des Ritterthums im Stillen vorbereitet hatte, das war das Aufblühen des Bürgerthums im Mittelalter, des dritten Standes, der sich in den durch Fleiß und Handel zur Wohlhabenheit emporkommenden Städten entwickelte. Das Bürgerthum stellte die Gleichen unter ein Gesetz und schützte sie vor der rohen Gewalt. Wie die Burg, auf welcher der Ritter hauste, weit über das ebene Land emporragte, so war der Ritter selbst ein einzelner Freier, emporragend über viele Unterwürfige, welche zu seinen Füßen wohnten; dagegen die in der Ebene, in der Stadt, versammelten Arbeiter sich durch ein gemeinsames Gesetz verbanden und schützten. Gehorsam ist das Princip des bürgerlichen Lebens, Abhängigkeit von dem Gesetze, als dem allgemeinen Willen; und die bürgerliche Ehre ist die Ehre, Mitglied einer gesetzlichen Vereinigung von Freien zu seyn. So wie nun durch das aufblühende Bürgerthum dem Klerus das Monopol des Wissens entrissen ward, und letzteres nun freier, als in den klösterlichen Mauern sich bewegen konnte: so wurde auch für die Ausbildung der Kunst das Aufblühen des bürgerlichen Standes sehr wichtig. Das bürgerliche Leben gab der Kunst nicht nur einen eigenthümlichen Inhalt, sondern übte und pflegte dieselbe auch auf eigenthümliche Weise, wovon späterhin die Rede seyn wird.

Was die Religion anderntheils anlangt, so wurde endlich der todten Werkheiligkeit, der blinden Vollziehung des

Cultus, der selbst zu einem Heidenthume in der christlichen Kirche geführt hatte, die Forderung des freien christlichen Glaubens, die reine Verehrung Gottes im Geiste und der Wahrheit, entgegengestellt, und das Recht der freien Prüfung des Ueberlieferten geltend gemacht. Jener trüben, düstern Selbstzerknirschung trat die Freude am Leben, das freie Handeln im Dienste Gottes gegenüber, der abergläubischen Ansicht von einer Vermittelung des Guten durch die Verdienste der Heiligen der Gedanke von einem unmittelbar gegenwärtigen Gott, dem sich der Mensch vertrauend nahen darf, — dem Katholicismus der Protestantismus. Allein hier ist es nothwendig, das Wesen des Protestantismus von einseitigen Formen und Erscheinungen desselben wohl zu unterscheiden, um seine Beziehung auf die geschichtliche Entwickelung der Kunst gehörig zu würdigen. Der Protestantismus, wie er als wesentlicher Gegensatz in der christlichen Kirche hervorgerufen und gefordert worden ist, tritt nur der menschlichen Willkühr im Gebiete der Religion und der todten Satzung entgegen, die nicht im Evangelium gegründet ist; nicht dem unter allen Völkern geübten Rechte der Kunst, religiöse Gegenstände auch für die Anschauung gegenständlich zu machen und zum Bewußtseyn zu bringen. Er entzieht sich daher auch nicht der Aufgabe, die Erscheinungen der christlichen Welt und deren Vorbereitung in Bildern, Tönen und Gedanken mit begeisterter Erinnerung zu feiern; — was ohne religiösen Nachtheil geschehen kann, da, wie wir früher bemerkten, das Christenthum und seine Geschichte an sich selbst einen allegorischen Charakter trägt. Der Protestantismus hat, indem er die Berechtigung geltend gemacht hat, das göttliche Wort durch eigne Ueberzeugung aus seiner Quelle zu schöpfen, damit sich nicht blos dem prüfenden Verstande hingegeben und auf Gefühl und Anschauung verzichtet. Zwar weicht mit

seinem Erscheinen jene romantische Dämmerung dem Lichte des Verstandes, und der Glaube an Vieles, was der bildende Künstler bisher mit festem Glauben dargestellt hatte, geht verloren; aber die Kunst ward dadurch nicht an sich und in aller Hinsicht beschränkt; ihr Geist vielmehr ward freier — so wie sie schon vor der Reformation gewissermaßen über die Gränzen des Kirchlichen hinausging, indem sie unabhängig von dem traditionellen Typus frei gestaltete und so auch von ihrer Seite durch freien Geschmack den freien Geist vorbereitete, der in dem Protestantismus zur Erscheinung kam. In seiner weiteren Entwickelung wirkte der Protestantismus jener Verweltlichung des Heiligen dadurch entgegen, daß er das Weltliche vergeistigte und die Vergangenheit und Gegenwart des Lebens in ihrer tieferen Bedeutung erfaßte, welche ein reicheres Bewußtseyn aufschließt. Die persönliche Freiheit, welche mit dem christlichen Principe in der Welt erschien, und welche durch die Hierarchie im Mittelalter von Neuem eingeschränkt und gefesselt worden war, machte er vollkommen geltend. Zu läugnen ist aber nicht, daß der Protestantismus in seiner ersten Gestalt, da er sich zunächst von blinder Autorität und sinnlosem Cultus losriß und darum dem Katholicismus am schroffsten entgegengesetzt war, auch aller sinnlichen Darstellung des Religiösen ungünstig, ja feindlich wirken mußte, und, indem er den Gottesdienst von sinnwidrigem Cultus zu reinigen und den Geist zu dem unsichtbaren Heiligen zu erheben suchte, in der reformirten Kirche bis zu dem Extreme fortging, alle Kunst und sinnbildliche Darstellung aus ihr zu verbannen. Noch mehr ist von dem ächten Protestantismus jene völlige Losreißung von der christlichen Weltansicht und Kirche zu unterscheiden, welche in den letztern Zeiten durch formlosen und hohlen Naturalismus unter den Protestanten zu Tage kam. Diese verneinende Ansicht, die

statt des Lebendigen das nackte Allgemeine setzt, in welchem sich der Verstand des Menschen selbst verehrt, ist der Kunst am feindlichsten entgegengesetzt, — nicht jener vernünftige Glaube, der in dem besondern und geschichtlich Gegebenen das Allgemeine erkennt und festhält und die positiven Formen in der Religion nach ihrer wahren, d. i. durch den Geist bedingten Nothwendigkeit würdigt — ein Glaube, der immer herrschender unter uns zu werden sucht.

Betrachten wir nun weiter den Einfluß dieser Veränderungen auf die Künste. — Auf die neue Epoche der Kunst hat die kirchliche Reformation, mit welcher der Protestantismus entsprang, und die ihn unterstützende, so wie durch ihn beförderte Wiedererweckung aller Wissenschaft im Abendlande großen Einfluß geäußert. Doch wurde dieser Einfluß, der mit dem sechzehnten Jahrhunderte beginnt, erst allmälig in den Werken der Kunst wahrnehmbar, weil erst allmälig der neue Geist in alle Verhältnisse eindrang und seine Thätigkeit auf die Kunst erst später zu richten anfing. Nur allmälig wich jene Dämmerung, welche das romantische Mittelalter erfüllte, vor dem hellen Lichte des Selbstbewußtseyns und der Wissenschaft, welche nun ihren glänzendsten Lauf begann. Wie sich nun in dem selbstbewußten Geiste aller Reichthum der Welt versammelt, so sehen wir auch in dieser Periode die Kunst nach allen Seiten des Lebens gekehrt und die Stoffe aller Zeiten in dem Bewußtseyn der Gegenwart verarbeiten, indeß die Religion, wenn auch mittelbar und unsichtbar, noch immer den Grundcharakter der Kunst im Allgemeinen bestimmt, und Weltliches und Geistliches zwar gesondert, aber nicht getrennt ist. Allein wenn es der Geist ist, der in der Kunst bildet und den Gestalten Leben und Sinn verleiht: so leuchtet auch ein, daß es in der Auffassung der christlichen und heidnischen Vorzeit durch die Kunst keines-

weges um ein bloßes Wiederholen und Nachahmen derselben Erscheinungen zu thun seyn konnte, noch weniger ein völliges Zurückkehren in die verschwundene Zeit und ein Festhalten ihres Princips ohne Aufgeben des eigenthümlichen Geistes, ohne blinden und bleichen Formalismus möglich ist. Nie kann und darf ein Vorübergegangenes, so wie es einst gewesen, zurückgebracht werden; schon der Versuch ist Beschränktheit und führt zur Caricatur. Der Geist ist bestimmt, fortzuschreiten; er soll, angeregt von den Geistern der Vorzeit, sich eigenthümlich entwickeln und das Vorübergegangene von einem höhern Standpuncte seines Lebens aus begreifen, und nur so thut er der Kunst ihr wahres Recht an. Nicht die sogenannten Idealformen der antiken Welt, nicht die dämmernden Gestalten der Ritterzeit sind das Ziel der Kunst; — die Kunst ist nicht antik, nicht romantisch; sie war es einst, aber sie treibt, ein immer lebendiger Quell, zu immer neuen Erscheinungen fort, in welchen, was sie vordem war, als Element einer neuen Gestaltung erscheint.

Der Einfluß des Antiken auf die moderne Kunst wurde immer mächtiger, je mehr man mit frischen, freiern Augen die Wunder der alten Welt aus ihren Gräbern hervorgehen sah. Auf die natürlichste und unbefangenste Weise äußerte sich dieser Einfluß, wie wir früher sahen, in der Malerei und Plastik der Italiener; denn in Italien war die Anschauung der antiken Kunst nie ganz untergegangen, und die Vorliebe für das Alterthum natürlich. — Aber es wuchs dieser Einfluß in dem Maße, daß eine originale Erfassung der der Kunst nun zu Theil gewordenen Aufgaben versiegte. In der Poesie erzeugte dieser Einfluß die frostigen Tragödien und die dem volksmäßigen Lustspiele entgegengesetzten gelehrten Komödien (commedie erudite) der Italiener, in welchen man den Plautus und Terenz als Muster nachahmte;

ferner die aus Nachahmung des Virgil (schon durch Petrarca und Bocaccio) entsprungenen und zu Schäferromanen und Schäferdramen sich ausspinnenden Hirtengedichte, die im sechzehnten Jahrhunderte in Italien ihre Blüthe erreichten und der tändelnden oder buhlenden Liebe die Freiheit eines Maskenspiels gewährten; oder jene Mischung heidnischer und christlicher Vorstellungen, wovon selbst Tasso's befreites Jerusalem nicht frei ist; oder er giebt doch die Form zu christlichen Epopöen, wie selbst bei Milton und Klopstock.

Der alte romantische Charakter löste sich in der Poesie durch Scherz und Ironie auf. Schon Ariost hatte die Sage von der Heldenzeit Karl des Gr., die sein Vorgänger Bojardo noch mit treuherzigem Glauben an eine neuere Heldenwelt auffaßte, mit dem anmuthigen Leichtsinne einer dichterischen Phantasie behandelt (vgl. oben S. 156.) und die Abenteuer des Ritterthums mit leicht durchblickender Ironie zu einem Gegenstande reizender Unterhaltung gemacht. Tasso (geb. 1544, st. 1595.), der nach ihm das christliche Ritterthum in seiner großen Unternehmung feiern wollte, ersetzte nur durch lyrische Schilderung, was ihm als Epiker fehlte. Der Spanier Cervantes aber stellte das Verfolgen der romantischen Richtung als die Thorheit eines edlen Mannes dar, der durch phantastisches Zurückversetzen in eine verschwundene Zeit die bestimmteren Richtungen der Gegenwart aus den Augen verloren hat; und doch sind es seine Kreuz- und Querzüge, welche dieser Gegenwart ein neues, romantisches Leben zu entlocken scheinen; so daß hier das mittelalterliche Ritterthum selbst in seinem Untergange sein edleres Wesen noch einmal zurückspiegelt. Durch diese ironische Auffassung steht nun auch die romantische Darstellung an ihrer Gränze, und die späteren Schilderungen, welche die Verhält-

nisse jener ritterlichen Zeit auf ungehörige Weise auf das bürgerliche Leben übertragen, sind nur romanhaft zu nennen.

Mit der Auflösung des alt-romantischen Charakters in der Kunst und dem Einflusse des Antiken gegenüber beginnt aber auch das Princip der Naturwahrheit und des Charakteristischen in der neuern Kunst sich um so kräftiger geltend zu machen. Und hier erblicken wir eine ähnliche Erscheinung wie in der Geschichte der Philosophie. Wie nämlich das Denken nach dem Untergange des scholastischen Mittelalters, von der Autorität der kirchlichen Dogmatik wie von der Herrschaft antiker Systeme sich losreißend, das Buch der Natur und der eigenen Erfahrung von Neuem aufschlug, so wendete sich die moderne Kunst ebenfalls zur Natur zurück und suchte, aus den Träumen der romantischen Welt erwacht, das reiche Feld der Wirklichkeit sich anzueignen. Die großen, wunderähnlichen Entdeckungen des funfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, durch welche ein nie gedachter Verkehr mit unbekannten Zonen eröffnet und die Macht des gebildeten Europa über alle Welttheile ausgedehnt wurde, so wie ferner die damit in Verbindung stehende Erweiterung der Naturforschung, in welcher sich ein Vordrängen des nach Freiheit und Selbständigkeit strebenden Geistes gleichfalls beurkundete, leiteten den Blick von der Vorzeit auch auf die glorreiche Gegenwart. Aus solcher Richtung lassen sich unter andern die epischen Bestrebungen der Spanier und Portugiesen erklären, welche ein nationaler Enthusiasmus durchglüht und von dem geliehenen Leben, welches in den Nachahmungen der Alten herrscht, rühmlich unterscheidet. Hieher gehört die Araucana des Spaniers Alonzo de Ercilla (bl. in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrh.), welche die Besiegung des americanischen Stammes der Araucanen durch die Spanier, nur allzuhistorisch, schildert; und

noch mehr des Portugiesen Camoens (geb. 1529, st. 1579.) Lusiade, welche die Entdeckung Indiens durch Vasco de Gama an die Heldenthaten seines Volks anreiht. — In den bildenden Künsten werden wir dieses Streben nach Naturwahrheit ebenfalls erblicken.

Was das damit verbundene Streben nach dem Charakteristischen anlangt, so müssen wir hier den Begriff desselben zuerst genauer bestimmen. Wir verstehen unter dem Charakteristischen in der Kunst im Allgemeinen das Auffassen der Gegenstände nach ihrer bestimmten Eigenthümlichkeit. Indem nun häufig dem Charakteristischen das Ideal, und zwar auch so entgegengestellt wird, daß man meint, das Charakteristische hebe das Ideale überhaupt auf, so macht man damit die Kunstform zur hohlen unbestimmten Allgemeinheit; und in diesem Sinne darf man schwerlich die Formen der antiken Kunst Ideale, die Kunst der Neuern aber überhaupt charakteristisch nennen. Es muß daher dieser Gegensatz wohl einen andern Grund haben, wenn er überhaupt richtig ist. Die Alten stellten in ihren Idealgestalten gewiß zugleich etwas individuell Bestimmtes, Charaktervolles auf, und wenn ihre plastischen Formen so rein und edel erscheinen, als ob sie Werke einer verklärten Natur wären, so waren sie doch nicht ohne Anschauung edler Gestalten in der Wirklichkeit entsprungen. Die Wirklichkeit war hier, wie überall, der Boden, auf welchem die Kunst erwuchs; aber verschieden war das Auge des Künstlers, welcher das Gegebene auffaßte, so wie die Wirklichkeit selbst eine andere geworden war. Die christliche Kunst überhaupt, da ihr keine Mythenwelt gegeben war, erfaßte die Wirklichkeit, mehr als solche, in ihrer Beziehung zur Idee, weshalb die Bedeutsamkeit des Individuellen, oder das Charakteristische in ihr, mehr, als in der Kunst der Alten zu Tage kam. Im Fortschreiten des klaren Bewußtseyns

über die Wirklichkeit, welches durch die Befreiung des Geistes von der äußern Autorität gefördert ward, trat es nun als Aufgabe der Kunst immer dringender hervor, die gegebene, klar angeschaute Wirklichkeit der Geschichte und Natur, und damit den antiken und romantischen Stoff, nach seiner eigenthümlichen Beziehung auf das, Alles versammelnde und in sich verarbeitende, Bewußtseyn zu erfassen; und diese Richtung schlug die moderne Kunst im engern Sinne ein. In Hinsicht auf Menschendarstellung in der Kunst wurde ein Vorherrschen der Charakteristik in dieser Zeit dadurch bestimmt, daß einmal das Interesse des Geistes auf das freie Individuum gerichtet war und namentlich auf solche Charaktere hingelenkt wurde, in welchen eine ausgezeichnete Geistesrichtung, etwas von dem Allgemeinen Abweichendes in Kraft und Bildung des Subjects, sich ausspricht — denn das Subjective war das Grundprincip der neuern Zeit. Dann aber müssen wir noch in Anschlag bringen, wie sich der menschliche Charakter in der neuern Zeit selbst ganz verschieden von dem antiken zeigt, indem unter Herrschaft freier Bildung die Verschiedenheit der Individuen immer größer ward *), und

---

*) Jean Paul sagt in dieser Beziehung, in seiner gleichnißvollen Weise, sehr treffend (Vorschule der Aesthetik II. Abtheil. S. 467.), die Griechen lebten in der Jugend und Aurora der Welt. Der Jüngling hat noch wenig scharfe Formen und gleicht also desto mehren Jünglingen; die Morgendämmerung scheidet noch wenig die schlafenden Blumen von einander. Wie Kinder und Wilde, wie knospende Blüthen nur wenig Unterschiede der Farben zeigen; so ging im ähnlichen Griechenland die Menschheit in wenige, aber große Zweige aus einander — hingegen die spätere Zeit der Bildung, der Völkermischungen, der höhern Besonnenheit verästete die Menschheit in immer mehrere und dünnere Zweige. — Jetzt stehen so viele Völker einander gegenüber, als sich sonst Individuen. Mit der fortgesetzten Verästung, welche jeden Zweig einer Kraft wieder einen voll Zweige zu treiben

damit das Eigenthümlichunterscheidende und Abweichende von der Gattung sich immer mehr herausstellte — was, aufgefaßt mit poetischem Geiste, auch als Vorherrschen des Charakteristischen erscheinen muß, nur daß eben die wahrhaft poetische Darstellung nicht bei dem Besondern und Unterscheidenden stehen bleiben kann.

Blicken wir zuerst auf die Poesie, so werden wir es vorzüglich in denjenigen Gattungen aufzusuchen haben, in welchen die Darstellung menschlicher Charaktere eine wesentliche Aufgabe ausmacht, und diese sind das Drama und die Erzählung.

Im christlichen Drama treten freihandelnde Charaktere auf. Ihr Zweck ist ein Ethisches; der Ursprung ihres Handelns und ihrer Schuld liegt in ihrem Charakter; ihr Schicksal geht aus ihrem Charakter hervor, — und hiermit verschwindet das düstere Fatum, welches im antiken Drama den Charakter bestimmte; an seine Stelle tritt die waltende Vorsehung, welche den Ausgang der Handlungen bestimmt und die Idee zu ihrem Rechte bringt. Aber die neuere Kunst, besonders wo sie nicht die frühere Zeit zur Unterlage ihrer Darstellung macht, faßt auch den Charakter aus dem Gesichtspuncte des veränderten Staatslebens; — dies modificirt ebenfalls den Charakter in der modernen Poesie. Mit der Herrschaft des öffentlichen Lebens verschwindet daher auch der Chor von der Bühne, und der tiefer entwickelte Charakter nimmt selbst die Reflexion in sich auf, welche ehedem das Volk im Chore aussprach. Aber um den Hauptcharakter, als den Mittelpunct der Handlung, stellt sich

---

nöthigt, muß die Individuation der Menschheit wachsen, so sehr sie auch die äußere Decke der Verschiedenheiten immer dicker weben lernt.

eine größere Gruppe mithandelnder und dienender Personen herum; und hierdurch geschieht es, daß sich das moderne Drama häufig dem Epos in seiner Breite und Verwickelung nähert, und, indem es (nach verschwundenem Chor) über die alten Gränzen der Zeit und des Raumes hinausgeht, seine Einheit mehr in der Idee, als in der äußern Handlung zu liegen scheint. So wie nun das Drama größere Gegensätze in sich aufzunehmen im Stande ist, so erklärt sich auch, wie jene strenge Scheidung des Tragischen und Komischen, welche wir bei den Alten finden, verschwindet, und selbst die Tragödie, dem Epos, zu dem sie wiederum zurückkehrt, ähnlich, — oder wie die Weltgeschichte selbst, — Hohes und Niederes, Tragisches und Komisches verbindet; wovon wir in der humoristischen Tragödie Shakspeare's das ausgezeichneteste Beispiel haben. Dagegen sondert sich die Musik von der, der tiefern Charakterentwicklung gewidmeten Tragödie natürlich ab, und es entsteht in späterer Zeit der Unterschied des *Schauspiels* und des *musikalischen* Dramas.

Bemerkenswerth ist hier nun, daß das Charakteristische in der Kunst als ein vorherrschendes Element am deutlichsten sich in der Kunst derjenigen Völker kund that, welche den protestantischen Glauben ergriffen hatten; und dies ist wohl aus der freiern Bewegung, welche die Charaktere hier fanden, zu erklären. Die Völker dagegen, welche dem katholischen Glauben zugethan blieben, strebten entweder in ihrer Kunst zu dem antiken Ideale zurück, wie die Italiener, deren poetische Blüthe mit dem sechzehnten Jahrhunderte unterging, oder sie nahmen die Grundzüge des Romantischen in ihren Nationalcharakter auf, wie die Spanier und Portugiesen. Am deutlichsten zeigt sich dies, wenn wir das *spanische* und das *englische* Drama, in welchen beiden die zwei Hauptrichtungen des modernen Dramas in origineller Gestaltung erscheinen,

einander gegenüberstellen. Welchen bedeutenden Unterschied nehmen wir unter ihnen wahr, obgleich beide an der Vergegenwärtigung heiliger Geschichten (Mysterien genannt) ihre älteste Grundlage haben! Um dieses genauer zu sehen, werfen wir zunächst einen Blick auf die spanische und englische Poesie.

Die neuere spanische Poesie entwickelte sich seit dem funfzehnten Jahrhunderte von Castilien aus, welches der Mittelpunct der pyrenäischen Halbinsel wurde. Hier verband die Sprache, — eine Tochter der römischen, mit dem Westgothischen erzeugt, — mit der Gluth des Südens und der Phantasie des Orients den melancholischen Ernst des Nordens, und mit dem höchsten Wohlklange die frische Kraft und Würde eines durch Jahrhundertelang dauernde Kämpfe gehärteten Volkes. In Castilien bildete sich die Hof- und Schriftsprache, durch welche die catalonische, die Sprache der provenzalischen Poesie in Spanien, verdrängt ward, während die in Galizien entstandene und weichere portugiesische Sprache, in welcher der obenerwähnte Camoens sich fast allein als originaler Dichter auszeichnete, sich mit ihr parallel ausbildete. Wie nun jenes Volk im Kampfe mit den Ungläubigen einen ritterlichen Charakter entwickelte, so drückte auch seine Poesie denselben eigenthümlich aus. Ein festes Hangen an dem erkämpften und bewahrten Glauben, eine an den Stolz seiner Abstammung und seiner Heldenthaten geknüpfte Ehre, und die Gluth und Tiefe der Liebe — kurz die unter eigenthümlichen Verhältnissen entwickelten Grundzüge des romantisch-ritterlichen Charakters — wurden auch in den Verhältnissen des bürgerlichen Lebens die herrschenden Mächte, welche diese Poesie ausprägte und sich, ungeachtet des fremden Einflusses, selbständig erhielt; und dies um so mehr, da vornehmlich Edle, Krieger und Geistliche sich derselben widmeten. Aber es muß

auch bemerkt werden, daß jener Glaubenseifer der Grund ward, warum in Spanien, wo das den Geist aufklärende Studium der alten Litteratur minder verbreitet war, als in Italien, die Tyrannei des Papstthums ihren furchtbarsten Sitz aufschlagen konnte, und des edlen Spaniers Ruhm sich bald darin verlor, Diener oder Sklav des blutigsten Fanatismus zu seyn, den die heilige Inquisition und der Ehrgeiz seiner Könige entzündete, welche die Welt mit Kriegen überzogen. Diese Unterdrückung der religiösen und bürgerlichen Freiheit, welche das freiere Fortschreiten der Cultur in der schönen Halbinsel auf Jahrhunderte hemmte, war auch der Wurm, der an dem innern Leben der spanischen Poesie nagte. Sie erklärt uns die Herrschaft des Phantastischen und den Eintritt des Bizarren in derselben; indem der poetische Geist, von der abstoßenden Wirklichkeit nach innen gedrängt, mehr an der bunten Mannichfaltigkeit der Bilder, welche die Phantasie ihm vorführte, als an der lebendigen Wahrheit der Gestalten, mehr an dem mystisch verhüllten Sinne, als an dem klaren Ausdrucke des Gedankens Gefallen finden konnte. Sie beförderte die Windungen der List und das feine Geflecht der Intrigue, so wie die Sophistik und Grausamkeit der Leidenschaft, welche in der spanischen Eifersucht sprichwörtlich geworden ist, und bewirkte durch strenge Abschließung der Nationalbildung im Gegensatze anderer Völker jenen pedantischen Stolz, jene Förmlichkeit der Etikette, und die Herrschaft der Sitte über die Sittlichkeit, welche in der spanischen Poesie den Fremden abstößt. Und doch muß man gestehen, daß in dieser Einseitigkeit und Beschränktheit die Kraft selbständiger Sitte und Bildung zu bewundern ist. Doch wir blicken auf den Entwicklungsgang der spanischen Poesie zurück.

Es ist schon früher (S. 152.) angedeutet worden, daß die historische **Volksromanze**, das eigenthümliche Gewächs dieses

Bodens, dem Spanier die Stelle des Epos vertrat, denn sie war ein Spiegel des span. Ritterthums und verherrlichte die Grundlagen seines nationellen Lebens in einfacher Form — in den trochäischen Redondilien (**redondillo major**). An sie schloß sich seit dem funfzehnten Jahrhunderte (unter Johann II.) die liederreiche Lyrik an, welche in kunstvoll verschlungenen Strophen und bedeutsamen Assonanzen sinnreichen Ernst mit der Gluth der Empfindung verbindet und mit der Blüthe der Granate verglichen werden kann. Sprach diese Lyrik das Besondere und Subjective, vornehmlich aber die Empfindung der zärtlichen oder stürmenden Liebe aus, so neigte sich der Geist durch die Allegorie, welche hier auf phantastische Weise ausgeschmückt erschien, zum Allgemeinen hin. Aus der Romanze ging dann auch der eigentliche Roman hervor, welcher in Prosa, abwechselnd mit Poesie, das ritterliche Leben schilderte und von dem Spanier mit großer Vorliebe gepflegt wurde, späterhin, und je mehr das Ritterthum in die Ferne der Vergangenheit trat, der Schilderung des Gegenwärtigen sich zuneigte, aber auch die idyllische Darstellung in sich aufnahm, zu welcher theils der Gegensatz des kriegerischen Lebens, theils der Hang zum Allegorischen hinführte.

Im sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderte, derselben Zeit, wo sich Spanien auf den Gipfel seiner furchtbaren Größe unter dem weltbeherrschenden Karl V. und seinen Nachfolgern erhob, strebte auch die Poesie der Spanier zu ihrer Blüthe hin. Denn nachdem sie sich durch Boscan (um 1526) und Garcilaso (st. 1536.), ohne den tiefern Ernst zu verlieren, die Kunstformen der Italiener angeeignet hatte, und das geistliche Lied, das hier (durch Ponce de Lion, st. 1591.) vielleicht seine höchste Schönheit erreichte, so wie das weltliche, namentlich aber die Ekloge ausgebildet worden waren, erhielt

auch der Roman und das Drama seine vollendete Gestalt. Der castilianisch dichtende Portugiese Montemayor (st. 1561.) stellte den ersten in ganz Spanien gelesenen Schäferroman Diana auf, in welchem er die treue Liebe feierte. Der berühmte Staatsmann Diego de Mendoza aber (st. 1575.) schrieb in seiner Jugend das Leben des Lazarillo de Tormes, das Muster der sogenannten Schelmen- und Bettlerromane, ein reiches Gemälde castilischer Volkssitten. Aber beide übertraf der originale und klare Cervantes (geb. 1547, st. 1616.), der durch seinen oben angeführten Don Quixote die komische Ironie dem Roman aneignete und ihm damit eine ganz neue Gestalt gab. Wie er hierdurch mehr, denn durch seine ernst gemeinten und großartigen Versuche, das heroische Schauspiel in einem den Alten verwandten Geiste auf der Bühne seines Vaterlandes einheimisch zu machen, auf seine Nation gewirkt und in der Poesie Epoche gemacht hat, so war er es auch, der die Novelle unter einem neuen Charakter in die spanische Literatur einführte, den wir unten noch genauer bezeichnen werden. Und hiermit befinden wir uns schon in der Nähe der Zeit, in welcher die dramatische Dichtung der Spanier, und mit ihr die spanische Poesie überhaupt, ihren Culminationspunct erreicht und einen Reichthum von Darstellungen entwickelt hat, den kaum eine andere Nation aufzuweisen vermag, von welchem aber späterhin die meisten geliehen haben.

Um das spanische Drama in seiner Ausbildung zu begreifen, ist es nothwendig, auf seinen Ursprung zurückzublicken. Die ältesten Versuche des nationellen spanischen Dramas hängen mit den fast unter allen christlichen Völkern vorkommenden Mysterien (Darstellung heiliger Scenen und Geschichten durch Wallfahrer oder Brüderschaften), theils mit den Schäfergedichten, welche bald dialogisirt wurden, zusammen.

Von jenen scheinen die comedias divinas (heilige Schauspiele), nämlich die Frohnleichnamsstücke oder Verherrlichungen des Sacraments (autos sacramentales) und die dramatisirten Lebensereignisse der Heiligen (vidas de los santos) abzustammen. Die comedias humanas waren zuerst nur moralisch-allegorische und burleske Darstellungen, wie die Zwischenspiele (entremeses). Eine Scheidung des Tragischen und Komischen aber kannte man nicht; da selbst in den Darstellungen des Heiligen sich oft das Possenhafte einmischte. Lange blieben diese Darstellungen in den Händen der Naturalisten, welche des Volkes nächstes Bedürfniß kannten und zu befriedigen wußten, und vergeblich waren die Versuche der Gelehrten, den Geschmack des Volks auf das antike Drama hinzuführen. Von einem Torres Naharro hören wir, daß er schon in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts die Grundformen des spanischen Schauspiels erfunden habe. Seine Schauspiele waren in der Form der Redondilien abgefaßt und in drei Acte (Jornadas) abgetheilt. Hier sehen wir zugleich, wie das spanische Drama, das seinen Stoff größtentheils aus Romanzen und Novellen schöpfte, auch die Form von der Romanze empfing, und bei dieser Unterlage nothwendig einen lyrischmusikalischen Charakter annehmen mußte. Wenn nun noch hinzugefügt wird *), daß er „das dramatische Interesse nur durch sinnreiche Verwickelung zu behaupten gesucht **), ohne auf Charakterzeichnung beson-

---

*) Man vergl. Bouterweck's Gesch. der span. Poesie S. 284.

**) In dieser Hinsicht hat Juan de la Cueva, ein spanischer Kritiker damaliger Zeit, mit Wahrheit behauptet und prophezeiht: „An Genie und Kunst könne man mit den alten Griechen und Römern nur wetteifern, ohne sie zu übertreffen; aber Erfindung, Anmuth und sinnreiche Disposition, und eine jedem Ausländer unnachahmliche Verwickelung und Lösung der Knoten,

ders zu achten": so findet man in diesen ersten Versuchen eines regelmäßigen Volksschauspiels zugleich den lebendigen Keim dessen, was sich, dem Nationalcharakter gemäß, in späterer Zeit entwickelte und in Calderon zur Blüthe gelangte. Von Cervantes, zu dessen Zeit die Bühne und der scenische Apparat erst eine angemessenere Gestalt empfing, haben wir schon bemerkt, daß es ihm nicht gelungen, auf der Bühne seiner Nation einen bleibenden Eindruck zu machen. Dagegen befriedigte sein jüngerer Zeitgenosse Lope de Vega, (geb. 1562, st. 1635.), der wegen seiner poetischen Fruchtbarkeit das Wunder der Natur genannt worden ist, durch sein vielseitiges Talent die Forderungen seiner Nation vollkommen. Durch ihn sonderten sich die bestimmten Gattungen des weltlichen Schauspiels: das s. g. heroische, welches historische Stoffe, größtentheils vaterländischen Inhalts, behandelte, das Mantel- und Degenstück (comedia de capa y espada), d. i. das vornehmere Intriguenstück, und das Figurirstück (comedia de figuròn), in welchem Figuren aus der niedern Sphäre die Intrigue bilden. Denn Intrigue und Mannichfaltigkeit der poetischen Situationen ist überall das Hauptinteresse der spanischen Bühne; mit dem Vorherrschen der Intrigue und des lyrischen Ausdrucks der Leidenschaft tritt aber die Charakterdarstellung zurück; die Personen erscheinen oft nur als leicht entworfene Umrisse, die eine, erst durch das Ganze erkennbare, allegorische Bedeutung haben. Wenn nun in den geistlichen Komödien die Religion als katholisch-kirchlicher Glaube in Allegorien oder Wundern, ohne Ausschließung des Possenhaften, ja selbst des Unsittlichen, dargestellt wird, nach der Voraussetzung, daß selbst ein wüstes,

---

das müsse der Stolz des spanischen Lustspiels werden." So berichtet Bouterweck a. a. O. S. 291.

unsittliches Leben, durch Handlungen im Dienste der Kirche vollbracht, gesühnt werde, so ist es vornehmlich der Widerstreit der wirklichen Verhältnisse mit den, in enge nationale Gränzen eingeschlossenen, Begriffen von Ehre und Liebe, welcher die Grundlage der höhern Gattung des weltlichen Dramas bildet. In der historischen Gattung, wo die Verherrlichung des Vaterlandes und der Thaten der Nationalhelden bestrebt wird, wird der Stoff nicht minder phantastisch behandelt, und bei geringerer Motivirung des Charakters tritt der Reiz der Abenteuer um so mehr hervor. Noch mehr ist dieses in den Schauspielen der Fall, welche der spanische Dichter in ihm ganz unbekannte Zeiten und Länder versetzt, wo Alles ein phantastisches Colorit annimmt, und nur jene romantisch-nationalen Begriffe die unveränderliche Grundlage bleiben. In jenen Mantel- und Degenstücken wird die nationale Sitte in den Verwickelungen des wirklichen Lebens geschildert, und hier bildet die Intrigue ein so feines Gewebe, daß sie von dem Auge des Ausländers oft nur mit Mühe verfolgt und übersehen werden kann. Dessen ungeachtet weht hier ein poetischer Geist und hat sich hier, wie in den mehr maskenartigen Spielen der letztgenannten Gattung, ein eigenthümliches Lustspiel geschaffen, das an poetischem Reichthum das spätere und heutige Lustspiel weit übertrifft. Das Komische tritt übrigens auch in jenen hohen Dramen eigenthümlich in der Rolle des parodirenden Grazioso (des feinen Spaßmachers) ein. Was nun Lope insbesondere anlangt, so ist die Fruchtbarkeit seiner Erfindung, sein Reichthum an dramatischer Intrigue eben so, wie die Flüchtigkeit seiner Ausarbeitung und der Mangel an Motivirung, welchen er durch die leichtgläubige Phantasie seiner Zuschauer ersetzen ließ, bekannt, und Letzteres von den Kritikern häufig getadelt worden. Es ist die stoffartige Mannichfaltigkeit, das Drängen

der Ereignisse, die rasche Handlung, durch welche er vornehmlich sein Publicum zu unterhalten suchte, und was seinen theatralischen Arbeiten einen beispiellosen Erfolg erworben hat. Aber jene Fehler sind es zugleich, die ihm, wie mir es scheint, einen Vorzug vor andern theatralischen Dichtern seiner Nation, ja selbst vor dem tiefern Calderon verschaffen; den nämlich, daß er bei flüchtigerer Ausarbeitung nicht so leicht in Künstelei und Spitzfindigkeit des Gefühlsausdrucks verfällt. Während sich nämlich ein Theil der spanischen Dichter näher an die Einfachheit und Klarheit der älteren, oder der Classiker anschloß (wie die Brüder Argensola), trieb ein anderer, von Gongora (geb. 1561., st. 1627.) veranlaßt, die dem Spanier natürliche Neigung zum Pomp bis zu einem System von Schwulst und dunkler Spitzfindigkeit, worin man gerade das Geistreiche suchte; ein System des Scheins, welches freilich dem Verfalle des echten ritterlichen Sinnes, der Gleißnerei, Ausschweifung und der prunkenden Armuth, die unter den Regierungen der blutdürstigen und herrschsüchtigen Philippe eindrangen, entsprach. Auch das erhabene Talent Calderon's, der an dem Hofe Philipp IV. lebte (geb. 1600, st. 1687.) und zuerst Krieger, dann Geistlicher war, war von dem Einflusse dieser Künstelei nicht frei. Seine oft weit hergeholten, weitläufig ausgeführten oder aufgehäuften Bilder, seine in spitzfindigen Antithesen sich aussprechende Rhetorik der Liebe bestätigt dies. Das Ehrgefühl, welches auch in seinen dramatischen Werken ein Hauptprincip ist, nimmt bei ihm oft fast die Reizbarkeit einer Krankheit an, welche dem Idol der Etikette selbst blutige Opfer bringt. An diese beschränkten Begriffe von Galanterie und Ehre stößt sich die freiere und erweiterte Weltansicht, mit welcher wir zu Calderon kommen. Dagegen stimmen wir A. W. von Schlegel darin bei, daß kein auf romantischer

Grundlage bauender Dichter, so wie er, die Religion gefeiert, kein spanischer Dichter mit solcher Tiefe des Ernstes Natur und Menschenwelt in einer religiösen Weltanschauung umfaßt und verklärt hat. Daher auch der befriedigende Ausgang seiner größten dramatischen Gedichte, die man mit Recht als Muster jenes romantischen Schauspiels ansehen kann, in welchem uns die Bilder des Lebens wie in einem magischen Spiegel, beleuchtet von dem Zauber einer religiösen Phantasie, vorübergeführt werden. Wir erinnern nur hierbei an seine Verherrlichung des christlichen Helden im „standhaften Prinzen", an das „Leben ein Traum", in welchem sinnvollen Werke auch keine Einmischung von kirchlichen Dogmen stört, während man in der phantasiereichen „Andacht zum Kreuze" an der Allegorie des Ganzen festhalten muß, um die Verletzung des moralischen Gefühls im Einzelnen zu ertragen. Noch viele ausgezeichnete Zeitgenossen und Nachfolger Calderon's könnten wir anführen, welche die spanische Bühne bereichert haben (z. B. Moreto), aber keiner hat an Reichthum und Tiefe des lyrisch-romantischen Dramas, so wie an musikalischer Fülle des Ausdrucks jenen Meister übertroffen. Am Schlusse des siebzehnten Jahrhunderts versinkt die spanische Poesie völlig in verkünstelter Manier, und im achtzehnten entlehnen die Spanier schon von den Franzosen, die früherhin von ihrem Reichthume geborgt hatten. Ihre Poesie hat nie wieder eigenthümlich geblüht.

Wenden wir uns nun zu dem eben so eigenthümlichen charakteristischen Drama der Engländer, welches, wie vielleicht die ganze englische Poesie, in dem großen Shakspeare (Lope's Zeitgenossen, geb. 1564, st. 1616.) seinen Gipfel erreichte. In dem englischen Volkscharakter trat das germanische Element, selbst unter dem großen Einflusse des normännisch-französischen, hervor. Dies zeigt sich besonders

deutlich dadurch, daß die von der französischen beherrschte Volks-Sprache, obwohl sie von der Herrscherin Manches in sich aufgenommen hatte, sich im vierzehnten Jahrhunderte von Neuem erhob; es zeigt sich auch in dem immer regen und durch blutige Bürgerkämpfe zu bürgerlicher und religiöser Verfassung hinstrebenden Freiheitssinne, dessen eigenthümliche Entwickelung ein Hauptinteresse in der Geschichte jenes Eilandes ausmacht. — Die Grundlage der volksmäßigen Poesie der Engländer und Schotten bilden, wie wir oben (S. 152.) schon bemerkt haben, die Volkslieder und geschichtlichen Balladen, welche sich in der alten Volkssprache des nördlichen Englands und Schottlands erhielten, während im Süden die Ritterdichtungen und Erzählungen der normännischen Trouveres verbreiteter waren und mannichfaltige Umgestaltung empfingen. Chaucer, Petrarca's Zeitgenosse (geb. 1328, st. 1400.), war der erste kunstmäßige Dichter in englischer Sprache, welcher französische Fabliaux bearbeitete und seine meist versifizirten Erzählungen nach Boccaccio's Beispiel zusammenreihte, aber auch hierbei schon das Streben nach Charakterzeichnung, welches die Dichter seiner Nation auszeichnet, mit einer derben Komik offenbarte. Die Kriege mit Frankreich und im Innern Englands hemmten im vierzehnten und funfzehnten Jahrhunderte die Ausbildung der Poesie. Erzählungen, zum Theil den romantischen Dichtern nachgebildet, nahmen einige Aufmerksamkeit in Anspruch, und Uebersetzungen oder Nachbildungen antiker und italienischer Vorbilder gaben der Sprache größere Gewandtheit, während doch der Sinn für volksmäßige Poesie nie ganz erlosch, je mehr sich der englische Charakter von dem französischen absonderte. Unter der Regierung der jungfräulichen Königin Elisabeth, welche (reg. 1558—1603.) den Grund der Größe und des Wohlstandes legte, durch welchen sich

Großbritannien zur freien Beherrscherin der Meere erhob, nahm auch die Poesie, durch große Geister, welche diesen Thron umstanden, einen hohen Schwung. Unter ihnen ragt hervor Edmund Spenser (geb. 1520, st. 1596.), der sich dem Romantischen zuwendete und in seinem berühmten, aber unvollendeten Rittergedichte, die „Königin der Feen", das Ritterthum mit reicher Phantasie schildert, aber es zuletzt in eine Allegorie zur Verherrlichung der großen Königin auflöst. Neben ihm steht der erhabene Gipfel des britischen Parnasses, der weltumfassende W. Shakspeare (geb. 1564, st. 1616.), der uns in seinen lyrischen und erzählenden Gedichten die Zartheit und Innigkeit seines Gefühls, in seinen dramatischen Werken aber das Innerste der Menschenwelt aufschließt.

Die englische Bühne leitet ihre Anfänge ab von den geistlichen Schauspielen (hier Miracles genannt), welche bis in das vierzehnte Jahrhundert zurückgehen, und den, seit dem funfzehnten Jahrhunderte üblichen, allegorischen Darstellungen, Moralitäten genannt, welche aus Frankreich gekommen zu seyn scheinen. Diese gaben zu den volksmäßigen Darstellungen weltlicher Geschichten und Vorfälle Veranlassung, welche von herumziehenden Komödianten auf beweglichen Theatern vorgestellt wurden, während auch hier von der gelehrten Seite, und zwar vornehmlich auf den Schulen und Universitäten, viele Anstrengungen gemacht wurden, das Drama nach den Regeln der classischen Bühne zu modeln. Aber die großen Talente dieser Zeit vereitelten diese Versuche und gaben, unterstützt von der Vorliebe des Hofs und der Großen für dramatische Festlichkeiten, den Briten eine auf nationale Grundlage errichtete Bühne. Hierher gehören Shakspeare's Vorgänger, der wilde ausschweifende Christoph Marlowe (st. 1593.), der lustige, abenteuerliche Robert

Green (st. 1592.) und andere, welche für die unter Elisabeth's Regierung in London errichteten Theater rüstig arbeiteten. Sage und Geschichte waren die Quellen, aus welchen sie schöpften; Balladen, Chroniken, Anekdoten und Novellen boten den Stoff dar, und die Tendenz der Nation nach einem historischen Schauspiele, dessen Umfang und Ton sein Gegenstand selbst bestimmte, und nach national-komischer Sittendarstellung ward immer entschiedener; der Prunk theatralischer Aeußerlichkeiten störte noch nicht den wesentlichen Zweck und zog, wie in spätern Zeiten, die Darstellung zu materieller Illusion herab. Shakspeare der Dichter und Schauspieler, in dem sich alle Elemente des englischen Nationalcharakters zur erhabensten Poesie vereinigten, übertraf alle seine Vorgänger und Zeitgenossen an großartiger Auffassung des Lebens. Auf dem freien Boden seiner Nationalität stehend, erhebt er sich in die Region des Reinmenschlichen, in welcher kein beschränkendes Dogma gebietet, wie in dem Drama der Spanier, und kühn erweitert er die Bühne zur Welt. Vor diesem Schwunge des erhabenen Genius muß jede pedantische Theorie und kleinliche Splitterrichterei verstummen.

Ist es aber überhaupt unmöglich, das reiche Leben dieses Geistes in einer Schilderung zu umfassen, so verpflichtet uns der Zweck dieser Uebersicht um so mehr, unsere Betrachtung zu beschränken und seine dramatische Poesie von der Seite zu betrachten, durch welche sie sich zugleich von dem romantischen Drama des ihm gleichzeitigen Lope und des späteren Calderon am bestimmtesten unterscheidet. Shakspeare faßte die Wirklichkeit in ihrer ganzen Bedeutung und schaute die Idee in ihr; besonders in seinen historischen Stücken. Er steht, sagt Solger treffend, an der Gränze des Mittelalters und der neuern Welt; er blickt rückwärts in die noch nicht erloschenen Gefühle und Ansichten des Mittelalters,

die sich an die Ritterschaft, die Lehnsverfassung ꝛc. knüpfen, und vorwärts in eine Sphäre der höchsten Subjectivität und einer psychologischen Zergliederung des Gemüths. Diese Stellung auf dem Uebergangspuncte des Mittelalters in die neuere Zeit, wo die Weltgeschichte sich in einen Entwickelungsknoten zusammenfaßt, macht diesen Dichter zum Mittelpuncte der gesammten neueren Kunst."

Von den Charakteren geht bei Shakspeare die Handlung aus, und die Leidenschaft dient dazu, den Charakter zu erschließen. In der Entwickelung seiner Charaktere aber, mögen es historische oder erdichtete Personen seyn, welche er darstellt, steigt er bis in die tiefsten Abgründe der menschlichen Natur hinab. Wenn die dramatische Gestalt des Spaniers eine reizende, blühende Erscheinung ist, welche ein Unsichtbares nur ahnen läßt, und oft nur das schmeichelnde Gewand für einen allegorischen Begriff zu seyn scheint, so läßt uns Shakspeare, nach Göthe's schönem Ausdrucke, an seinen Menschen, wie an Uhren, die ein krystallenes Zifferblatt und Gehäuse haben, das innere Getriebe sehen. Die Wahrheit ist seine Göttin, aber nicht die Wahrheit der gemeinen Wirklichkeit, die ihm nur Mittel ist, um die Idee zu verherrlichen; über ihr, und hoch über den furchtbaren Wettern ragt sein Haupt über die Wolken, indeß er noch die entsetzliche Verheerung vor unsern Augen ausbreitet. Bei Shakspeare, dem größten Charakterschöpfer aller Zeiten, der sich in alle Zeiten und Zustände der Menschheit zu versetzen weiß, treten die Charaktere in ihrer größten Freiheit auf. Seine Dramen stellen uns eine Welt ganz eigenthümlicher, und doch mit der Zeit des Dichters zusammenhängender Personen auf, die sich scharf von einander absondern und dadurch eine wahrhaft dramatische Handlung erst möglich machen. Was die Gräfin Terzky in Schiller's Wallenstein

in beschränktem Sinne ausspricht: „denn Recht hat jeder eigene Charakter, der übereinstimmt mit sich selbst; es giebt kein anderes Unrecht, als den Widerspruch“, das gilt vornehmlich von den männlichen, thätig nach außen gewendeten Charakteren, welche Shakspeare in seinen ernsten Dramen auftreten läßt, so wie in gewissem Sinne von der Natur des modernen Charakters überhaupt. Wir sehen in jenen Charakteren Menschen, die ihre Geisteseigenthümlichkeit und eine selbständige, beharrliche Willensrichtung oft mit großem Trotz und Eigensinn geltend machen; und solche Charaktere stellt der Dichter sowohl für den Haß, als für die Liebe hin. Er interessirt uns aber auf gleiche Weise für sie, indem er uns wahrnehmen läßt, wie ihre Eigenthümlichkeit, aus welcher auch die höchsten Verirrungen und Ausschweifungen hervorgehen, an das Wesentliche der Menschennatur geknüpft ist, anderntheils aber mit den gegebenen Verhältnissen und Umständen zusammenhängt. — Aber auch welchen Reichthum weiblicher Charakter und Gestalten besitzt dieser Meister! Sie tragen ein tiefes Leben gleichsam verschlossen in sich, welches sich nur leise verräth und durch die zarte Hülle durchschimmert, so lange es, wie bei Miranda, in seiner glücklichen Bewußtlosigkeit bleibt, aber von einem rauhen Schicksale berührt, wie bei Julie, Romeo's Geliebte, sich schnell entwickelt und in sein Verhältniß hingerissen wird.

Diese Charaktere nun, von dem niedrigsten bis zum höchsten, von dem plumpen Kaliban, bis zu dem luftigsten Elfen, haben, wie die lebendigen Geschöpfe der Natur, jeder seine eigene Stimme; und eben so hat jede Stimmung des Gemüths und jede Leidenschaft ihren eigenthümlichen Ton, und bald sehen wir den großen Dichter, wie einen Zauberer, den heftigsten Sturm erregen, bald mit dem leisesten Wehen südlicher Frühlingslüfte uns besänftigen und erquicken. Aber

wie alle diese Stimmungen sich in dem umfassenden Geiste des Dichters vereinigen, der auch die schärfsten Gegensätze des Lebens durch seine humoristische Weltansicht ausgleicht, und wie er alle Stimmen der von ihm geschaffenen Charaktere in den geistreichen, mit der tiefen Reflexion des nordischen Dichters gefärbten und von körnigem Witze erfüllten Dialog aufnimmt, so vereinigt er auch seine Charaktere fast überall mit dichterischer Weisheit zu einem höhern Ganzen und stellt über sie in seinen ernsten Werken eine höhere unsichtbare Macht, die als Vorsehung oder Gerechtigkeit richtet und den Ausgang bestimmt; oft wird es aber auch dem erschütterten Zuschauer überlassen, die nicht ausgesprochene Bedeutung und Ausgleichung des räthselhaften Ganzen zu suchen, wie die Geschichte es dem Zeitgenossen überläßt, die Wirklichkeit, in welcher er befangen, aus sich selbst zu deuten und zu erklären. Sein Lustspiel aber, welches theils auf originelle Charakteristik gebaut ist, theils sich in den heitern Räumen zauberischer Phantasie verläuft, zieht seine wahre Kraft aus reichem Humor, jener Eigenthümlichkeit des Subjects, die sich zum Objectiven erhebt und in jenem Lande sich um so freier bewegen konnte, da kein Tribunal des Geschmacks sie beschränkte. Endlich tragen seine auf Novellen und Balladen beruhenden Gedichte einen ganz andern Ton und Charakter, als seine, auf Sage und Geschichte gegründeten Dramen, und es muß in Hinsicht auf seine Charakteristik bemerkt werden, daß Shakspeare überall, wo ihm eine historische Wirklichkeit gegeben ist, über die Charakteristik hinaus zu dem allgemeinen Interesse erhebt, während er da, wo Sage und Novelle in unbestimmteren Umrissen darstellen, sich mehr mit psychologischer Charakterentwickelung beschäftigt, wie dies z. B. im Othello auf eine fast beschränkende Weise geschehen ist.

Die Geschichte der englischen Poesie nennt noch eine Menge von Dichtern, welche theils ihm nacheiferten, theils auf eignem Wege ein würdiges Ziel bestrebten; wie z. B. die meist in Verbindung mit einander arbeitenden und auf das Theaterpublicum hinwirkenden Freunde Beaumont (st. 1615.) und Fletcher (st. 1625.), den correcten gründlichen und dem classischen Drama geneigteren Ben Jonson (geb. 1574, st. 1637.), der im Lustspiele glücklicher war, als im Trauerspiele, ferner den kräftigen Phil. Massinger (geb. 1574, st. 1669.) u. A.; aber alle Dichter dieser Zeit versammelten sich um ihn nur, wie um einen glänzenden Mittelpunct, in dem alle Richtungen der Nation sich zur Poesie verbanden. Mit der Herrschaft der dumpfen Puritaner, welche unter Karl I. alles freiere poetische Leben verdrängten, schloß sich auch die Blüthezeit der englischen Nationalbühne. Späterhin, nachdem die Bühne wieder frei gegeben worden war, wollte Dryden's (geb. 1631, st. 1701.) kritischer Verstand, der sich schon sehr der französischen Correctheit zuwendet, derselben Gesetze geben. In dieser Zeit ist das Trauerspiel, bald mit Rücksicht auf die Alten (z. B. von Addison, geb. 1672, st. 1719.), bald mit Rücksicht auf Shakspeare (wie Otway that) wieder versucht worden, ohne seine vorige Blüthe zu erreichen. Glücklicher wurde im achtzehnten Jahrhundert das Lustspiel (durch Congreve, Sam. Foote, Cumberland und Sheridan), wiewohl in Prosa, bearbeitet. Hier erhielt sich auch bei verfeinerten Sitten und unter Einflusse französischer Literatur immer noch das Verdienst der originellen Charakteristik und der englische Sterlingswitz. Garrick (st. 1779.) brachte Shakspeare wieder auf die Bühne, um seine Darstellungskunst an ihm zu üben, und in dem neunzehnten Jahrhunderte sind die Engländer, vielleicht angeregt durch die Bewunderung der Deutschen, zu

dem von ihnen vernachlässigten Vorbilde ihrer dramatischen Literatur von Neuem zurückgekehrt.

Bei jenem Zudrängen der Dichter zur Bühne in dem Zeitalter der Königin Elisabeth erklären wir uns wohl die untergeordnete Gestalt der damaligen Lyrik, welche sich in Sonetten und Schäfergedichten erschöpfte; anderntheils blickt die prosaische Richtung der Nation auch darin hervor, daß sich aus der erzählenden Poesie schon damals das beschreibende Gedicht als eine besondere Gattung ablöste, welche nebst dem verwandten Lehrgedichte und der Satyre die Engländer im siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderte fast vor allen andern Nationen beschäftigt hat *). Selbst das große religiöse Epos Milton's (geb. 1608, st. 1674.), welches in der Zeit der Puritanerherrschaft, nach mehreren vorhergegangenen Versuchen, die Geschichte episch zu bearbeiten, und nach verschiedenen Uebersetzungen der italienischen Epopöen erschien, und sich durch Tasso an das alte Epos anschloß **), hat durch seine glänzenden Beschreibungen und besonders durch die kühne Charakteristik des Satans, welcher in der Schilderung des verlorenen Paradieses als einzig handelnder Charakter in dem Vordergrunde steht, sich seinen großen Ruhm erworben. So zeigt sich der Zug nach dem Charakteristischen als ein durchgehender in der britischen Poesie, und um so prosaischer, je mehr die Richtung auf das Praktisch-Nützliche in jener Nation sich hervor-

*) Hieher gehören die Satyren Jonath. Swift's (geb. 1667, st. 1745.), ferner die beschreibenden Gedichte eines Young (geb. 1681, st. 1765.), Pope (geb. 1688, st. 1744), Thomson (geb. 1706, st. 1748.), welche die Engländer vor allen hochhalten.

**) Fr. Schlegel behauptet in seinen Vorlesungen über alte und neue Literatur 2. Theil 12. Vorlesung, Milton habe ein christlich episches Gedicht Tasso's „die Schöpfung", vor Augen gehabt.

drängte. Nur in Shakspeare's Dramen leuchtet er im vollen Feuer der Poesie.

Nachdem die moderne Poesie in dem spanischen und englischen Drama zwei originelle Gattungen hervorgebracht hatte, machte in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, dem berühmten Zeitalter Ludwig's XIV. (1643 — 1715.), die französische Poesie Epoche; welche eine entgegengesetzte Richtung einschlug. Denn wenn die spanische Poesie an die ihr nächstliegende romantische Welt mit romantischem Sinne sich anschloß, das englische Drama aber auf die geschichtliche Wirklichkeit und Gegenwart hinschaute, so wendete sich die französische Poesie, mit völligem Vergessen ihrer romantischen Vorzeit zu dem classischen Alterthume zurück und nahm, in Bewunderung seiner Größe, von ihm die Regeln für seine geistigen Hervorbringungen ab. Im sechzehnten Jahrhunderte verklangen die Töne der alten provenzalischen und nordfranzösischen Poesie, und die neuere französische Sprache fing sich an zu bilden unter den Verhältnissen, welche die aufblühende bürgerliche Cultur und die Galanterie der französischen Höfe seit Franz I. (1515—1547.) herbeiführte. Unter Letzterem verbreitete sich auch das Studium der classischen Literatur und die Vorliebe für die italienische Kunst. Der leichtsinnige Marot (st. 1544.) ist der Repräsentant dieser Poesie; seine galanten und witzigen Lieder, Episteln und Epigramme machten ihn zum Muster dieser Zeit; daneben unterhielt man sich noch durch Ritterromane, welche der Satyriker François Rabelais (st. 1553), wie alle Thorheiten seiner Zeit, in beißenden Caricaturen geißelte. Zu größerer Correctheit, nach dem Muster der Alten und der Italiener, strebte ein Verein von Dichtern hin, welche das französische Siebengestirn (la Plejade française) genannt wurden. Unter ihnen thaten sich vornehmlich Ronsard, der Fürst der Dichter genannt (st. 1585.),

und Jodelle (st. 1573.) durch die Anstrengung hervor, eine strengere und elegantere Kunstpoesie an die Stelle der naiven und rohen Weise der älteren Volksdichter zu setzen. Auf diesem Wege correcter Eleganz ging nicht nur die lyrische Poesie fort, bis sie in François de Malherbe (st. 1628.) das Muster des edlen Styls (wie ihn Laharpe nennt) und der völlig gereinigten Sprache und Versification erreichte; auch das Drama beginnt von dort an eine neue Epoche.

Der angeführte Jodelle nämlich war es auch, der die alten ausschweifenden Mysterien, Moralitäten und Farcen durch seine, nach römischen Mustern und nach den sogenannten drei Einheiten des Aristoteles gearbeiteten, regelmäßigen Schauspiele mit Hülfe des Hofgeschmacks verdrängte. Hat auch das Drama der Franzosen sich in der Folge größere Ausbildung und Eleganz erworben, diese Richtung, die Manier, moderne Personen und Zustände in ein antikes Costum zu verkleiden, wie Bouterwek *) es nennt, ist ihm bis ins achtzehnte Jahrhundert eigenthümlich geblieben. Was diese Manier aber sehr beförderte, war das in der französischen Akademie von Richelieu (1635.) errichtete Tribunal, welches von der glänzenden Hauptstadt aus die Sprache und den Geschmack der Nation beherrschte und höhere Gesetze durch die Sitte und Etikette des Hofes empfing. Langsam bildete sich der Styl der dramatischen Poesie aus; die Weglassung des Chors, welchen Jodelle noch beibehalten hatte (seit Garnier st. 1601.), nöthigte zu einer

*) Dieser Geschichtschreiber der franz. Poesie hat a. a. O. V, S. 275. sehr gut die Frage beantwortet, wie es zugegangen, daß die regelmäßigen Schauspiele, besonders die Trauerspiele nach griechischem Schnitte, zu einer Zeit, wo das Publicum im ganzen übrigen Europa sich gegen diesen Geschmack sträubte, in Frankreich national werden konnten und den alten romantischen Geschmack völlig verdrängten.

von der Einfachheit der alten Tragödie sich weit entfernenden Verwickelung der Handlung und beförderte das rhetorische Pathos, auf welches die verständige Lebhaftigkeit der Franzosen ein so großes Gewicht legte. Die für gesellige und praktische Bedürfnisse sich vornehmlich ausbildende und zur höchsten Klarheit, Präcision und Eleganz erhebende Sprache leistete darin ihr Höchstes, und es ist dabei zu erinnern, daß die ältere französische Kritik bei einem poetischen Werke vorzüglich auf die Sprache und ihre lebhaften Wendungen, und überall mehr auf die witzige Form, als auf den tieferen Geist, mehr auf glänzenden Schein, als auf Wahrheit, zu sehen pflegte. Die angeblich antike Form war das festliche Hofgewand, welches die dramatische Poesie anlegte, und der einförmige Alexandriner, welcher für rhetorische Antithesen so ganz gemacht ist, die Schleppe dieses Gewandes. Wie jener eingeschlagene Weg, welcher mehr die rhetorische Sprache, als eine originale Poesie beförderte, den größten Talenten der Franzosen Zwang anthat, sehen wir an dem ersten und kräftigsten Tragiker derselben, Pierre Corneille (geb. 1606, st. 1684.), indem die schwungvollste seiner Tragödien, womit er seine Laufbahn (1636.) glänzend eröffnete, nämlich der Cid, aus der romantischen Welt und Dichtung geschöpft war, — wie denn schon sein Vorgänger Rotrou den Reichthum der spanischen Bühne benutzt hatte, — indeß in seinen spätern Werken seine poetische Kraft dem Joche fremder Regel und der Convenienz untergeordnet erscheint. Seinem Nachfolger Jean Racine (geb. 1639, st. 1699.), der seinen Geist durch ein genaues Studium der Alten und vornehmlich des Euripides gebildet hatte, war die Gewohnheit, tragische Situationen an den Stoffen der griechischen und römischen Geschichte zu entwickeln, schon zur andern Natur geworden. Sein Geschmack, seine poetische Beredtsam-

keit, seine feine Schilderung zärtlicher Empfindungen und der nationalen Galanterie, welche er in jene Stoffe übertrug, ferner die Harmonie seiner Sprache und Versification erhoben ihn zum Culminationspuncte der französischen Tragödie, und zum Liebling seiner Nation. Der dritte Stern der Tragiker ersten Ranges, der aber schon in das Zeitalter Ludwig XV. fällt, nämlich der in allen Gattungen der Poesie sich versuchende Voltaire (geb. 1694, st. 1778.), strebte, mit größerem Glücke, als mehrere unbedeutendere Vorgänger, die französische Bühne zu erweitern; er zog die romantischen Stoffe wieder in den Kreis der Bühne, und blickte auch auf den großen Briten hin; aber sein aufgeklärter Geist und Witz vermochte nicht, den mangelnden Ernst der Begeisterung, und seine didaktische Würde nicht die tragische Weltansicht zu ersetzen. Dem Theatersysteme der Franzosen in Hinsicht der s. g. Einheiten folgend, aber mit schroffem republicanischem Sinne, suchte der Italiener Alfieri (geb. 1749, st. 1803.) seinem entarteten Volke einen kräftigern Geist einzuflößen, aber die einförmige Rhetorik seiner Werke konnte auch hier keine durchgreifende Wirkung hervorbringen.

Freier und glücklicher, als in der Tragödie, bewegten sich die Franzosen im Gebiete des Komischen. Früher nämlich war das komische Schauspiel mehr der Lustigkeit des Volkes hingegeben, und selbst ein Richelieu erlustigte sich an der Farce vom dicken Wilhelm *). Hier konnte daher die Nachahmung des Antiken minder durchdringen. Man schien früherhin die Meinung zu hegen, die Tragödie habe es mit den Personen

---

*) S. Bouterwek Geschichte d. Poesie und Beredtsamkeit V. B. S. 277. Der Advocat Patelin, eine Farce, welche schon um die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts auf der Volksbühne in Paris erschien, kam im Jahre 1706. von Bruyeis brarbeitet wieder auf die Tühne.

aus der höheren oder vornehmen Sphäre, die Komödie mit Personen aus der niedern Classe zu thun, und Tragikomödie nannte man das Mittelding, in welchem beide Kreise sich berührten. Auch erhielten die beliebten italienischen Burlesken, welchen lange Zeit eine eigene Bühne in Paris eingeräumt war, den Sinn für das Volksmäßige im Lustspiele; und erst späterhin machte man den Unterschied des Hoch- und Niedrigkomischen nach dem Unterschiede der Stände. Lange schwankte man zwischen dem Intriguenstücke, wozu das spanische Theater den Franzosen reichen Stoff darbot, und dem Charakterstücke, in welchem man sich besonders an Terenz und Plautus anschloß. Molière (geb. 1622, st. 1673.), der selbst als Schauspieler von einem Jahrmarktstheater kam, wußte das letztere mit großem Talente zur herrschenden Gattung zu erheben, und sich dadurch den Namen des Classischen zu erwerben. Er schöpfte seine komischen Charaktere aus den Sitten seiner Zeit und führte sie mit einer Gründlichkeit und Feinheit aus, die oft der Handlung Eintrag that. Zur Darstellung verschmähte er auch die Prosa nicht. Regnard (geb. 1647, st. 1710.) und viele Andere folgten ihm. In Destouches's Lustspielen aber (st. 1754.) geht das prosaische Lustspiel schon in das rührende Schauspiel (drame larmoyant) über. Völlig ausgebildet erscheint das letztere aber in den Dramen Denis Diderot's (geb. 1713, st. 1784.) als bürgerliches Familiengemälde. Späterhin gewann das feinere, witzige Intriguenstück bei den Franzosen immer mehr die Oberhand und ward zum Conversationsstücke, welches die moralischen Schwächen der oberen Classen der Gesellschaft leichtfertig schildert, aber durch Witz und Leichtigkeit den Mangel poetischer Grundlage nicht zu ersetzen vermag. Ihm zur Seite blüht das beliebte Vaudeville (Comédie - Vaudeville) oder das

kleine Lustspiel mit untermischten witzigen Volksliedern, welches schon alten Ursprungs ist und den Uebergang zur komischen Oper gebildet hat, dagegen das zwitterhafte franz. Melodram aus dem rührenden Drama entsprungen ist. —

Die lyrische Poesie der Franzosen, welche in der Gattung des Naiven, Muntern und Witzigen (man denke an Lafontaine, geb. 1621, st. 1695.), ferner im Satyrischen und Epigrammatischen, und überhaupt in den sogenannten leichten Gedichten (poésies légères) sich von jeher am meisten hervorthat, gewann in der ernstern Gattung erst einen freieren Gang, je mehr sie sich von der prosaischen Kritik eines Boileau (geb. 1636, st. 1711.) entfernte, nach welcher Maß und gefällige Glätte das Wesentliche der Poesie ist. Einige ausgezeichnete Erscheinungen derselben in der neuesten Zeit werden wir noch später berühren.

Am spätesten unter den gebildeten Völkern der modernen Zeit erreichten die Deutschen die Blüthezeit ihrer Poesie und der dramatischen Dichtung insbesondere. So wie nämlich die englische Poesie der französischen die Herrschaft abtrat, als jene politische und religiöse Gährung, welche die Restauration herbeiführte, in England eingetreten war, dagegen Frankreichs Monarchie nach dem langen, Deutschland verwirrenden Elende des dreißigjährigen Krieges sich auf den Gipfel ihres Glanzes erhob: so erreichte die deutsche Poesie, begleitet von der Wissenschaft, ihre Höhe zu einer Zeit, als Frankreich, nach einer blutigen Revolution, Europa zu bekämpfen im Begriff war. Schon im funfzehnten und im sechzehnten Jahrhunderte, wo die Poesie, wie wir oben bemerkt, dem bürgerlichen Stande anheimfiel, finden wir in der berühmten Reichsstadt Nürnberg dramatische Spiele voll kecken Witzes und derber Volkskraft, unter denen die Fastnachtsspiele und Schwänke von Ayrer und Hans Sachs (1494, st. 1576.)

die Grundlage einer nationalen Bühne der Deutschen hätten werden können. Aber das Vordringen des durch die Reformation aufgerufenen Wissens drängte die Volkspoesie mit ihren Ritterbüchern, Erzählungen und Volksliedern, wie eine fröhliche Kindheit, allmälig in Vergessenheit zurück. Eine Verstandesperiode begann mit dem siebzehnten Jahrhunderte, in welcher wir die Deutschen, je mehr durch religiöse Kämpfe der gemeinsame Boden ihrer Ueberzeugung erschüttert, und ihre politische Selbständigkeit geschwächt ward, desto mehr in die Welt des Gemüths zurückgedrängt, oder unruhig dem Fremden sich zuwenden sehen. Was das Erstere anlangt, so ist das geistliche Lied aus jener Zeit das Eigenthümlichste der damaligen Lyrik und nimmt, nach Verschiedenheit des kirchlichen Glaubens, bei den Katholiken (z. B. Spee) mehr den Ton mystischer Sehnsucht, bei den bessern protestantischen Liederdichtern mehr die Farbe eines festen Gottvertrauens an. Uebrigens theilte sich, seitdem die Poesie wieder an die Gelehrten kam, die lateinische Sprache mit der Muttersprache in den Ausdruck der Gefühle, zum großen Nachtheile der letztern. Die hervorragenden Dichter dieser Zeit, welche sämmtlich die Verwüstungen des dreißigjährigen Kriegs erlebten, waren Rudolph Weckherlin (geb. 1584, st. 1651.) und die Dichter der s. g. schlesischen Schule, namentlich Mart. Opitz, (geb. 1597, st. 1639.), Paul Flemming, Andr. Gryphius u. a. Aus ihnen spricht eine kräftige, deutsche Gesinnung und Reflexion, wenn sie sich auch genöthigt sahen, die Formen ihrer Poesie von den weiter vorgeschrittenen Franzosen und von den Holländern zu holen, die schon im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts eine Nationalliteratur und Bühne, die erste Blüthe freier protestantischer Bildung, besaßen. Aber die Reinheit dieses Strebens erkennen wir nicht mehr in den Dichtern der s. g. zweiten schlesischen Schule,

welche um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts auftraten und, durch Nachahmung ausländischer Ueppigkeit, in Affectation und Schwulst verfielen, wie z. B. ihre Anführer: v. Hoffmannswaldau (geb. 1618, st. 1679.) und Casp. v. Lohenstein (geb. 1635, st. 1683.). Nach Erschöpfung dieser Anstrengung trat eine platte Natürlichkeit ein, welche blos das Excentrische jener Ausartung und die überhand genommene Sprachmischung zu vermeiden suchte. Da übrigens die niederen Stände seit den Verwirrungen des dreißigjährigen Kriegs in Armuth und Sittenverwilderung verfallen waren, Fürsten und Adel aber auf lange Zeit die französische Sitte zur Richtschnur nahmen, so konnte auch die Poesie keineswegs einen freien Volksgeist athmen und über eine conventionelle Gelegenheitspoesie, welche dem Leben der vornehmern Classen zur Verzierung und Unterhaltung diente, sich schwer erheben.

Im achtzehnten Jahrhunderte erholte sich die deutsche Poesie von Neuem im Norden und Süden, und wir sehen Männer auftreten, welche den Mustern der Franzosen und Engländer nacheifern. Hierher gehört Hagedorn (geb. zu Hamburg 1708, st. 1754.), der sich durch Leichtigkeit und Naivetät seiner Lieder, Fabeln und Erzählungen den Franzosen, und der Schweizer Albr. von Haller (geb. 1708, st. 1777.), der sich durch Ernst und didaktische Würde den erzählenden und beschreibenden Dichtern der Engländer anschließt. Später entwickelte sich ein Gegensatz des Geschmacks in dem ausschließenden Streben nach äußerer Correctheit, Regelmäßigkeit der Form und nüchterner Verständigkeit von der einen, und nach Eigenthümlichkeit, Kraft und moralischem Inhalt von der andern Seite; ein Gegensatz, welcher in den heftigen Kampf der Schule Gottsched's (geb. 1700, st. 1766.) in Leipzig und der Schweizer Bodmer

(geb. 1698, st. 1783.) und Breitinger (geb. 1701, st. 1776.) ausbrach (seit 1740). Jene Partei hielt sich mehr an die französischen Muster und brachte dem conventionellen Anstande in der Poesie auch den lustigen Hanswurst des Volkslustspiels zum Opfer; diese hielt sich dagegen näher an die Poesie der Engländer; beide erinnerten jedoch an die vergessene Nationalpoesie der Deutschen, ohne ein mehr, als historisches Studium derselben bewirken zu können. Ein reger Trieb nach Vereinigung der einzeln stehenden Talente zeigte sich unverkennbar in den auf mehrern damals blühenden Universitäten abgeschlossenen Jugendvereinen, aus welchen manche herrliche Blüthe hervorging: wie aus dem in Leipzig gebildeten sächsischen Vereine der dramatische Dichter Elias Schlegel, der humoristische Zachariä und der naive Gellert; aus dem von Halle ausgehenden preußischen Vereine der anakreontische Liederdichter Gleim, der kritische Ramler und der jugendliche Ew. v. Kleist, der durch seine Naturschilderungen und Elegieen die Deutschen allgemein ansprach. Friedrich des Großen energische Wirksamkeit fügte in Deutschland zu der religiösen Trennung noch die politische hinzu, mit welcher der deutsche Reichsverband immer mehr seinem Untergange entgegenging, aber seine Thaten flößten auch dem Deutschen einen hohen Stolz und neues Vaterlandsgefühl ein. Mehr negativ zeigte sich dieses in der freiern Kritik des scharfsinnigen Lessing (geb. 1729, st. 1781.), welcher der falschen Nachahmung der Franzosen kräftig entgegentrat und die Wahrheit in der Poesie dem falschen Scheine, nur mit zu großem Gewichte der sogenannten Natürlichkeit, entgegensetzte. Auf mehr positive Weise äußerte sich jenes hohe Vaterlandsgefühl in den Kriegsliedern des genannten Gleim, in höherer Weise noch, verbunden mit tiefem religiösem Sinne, in Klopstock (geb. 1724, st. 1803.), dem ächtdeutschen

und protestantischen Dichter, der mit erhabenem, der Ode angemessenem Aufschwunge die That der Erlösung in antik-epischer Form zu feiern unternahm und in seinem Hermann, wie in seinen Oden, an die ursprüngliche Kraft der Germanen erinnern wollte. Diesem ernsten, seinen Vorgänger Milton überragenden, Geiste steht gegenüber der durch sinnliche Heiterkeit mehr den Franzosen zugewandte Wieland (geb. 1733, st. 1813.), welcher in seinem Oberon auf Ariostische Weise mit dem Romantischen spielt, in seinen vielgelesenen Romanen aber das antike Leben mit französischem Sinne modernisirte.

Allein nicht nur diese entgegengesetzten Richtungen, sondern unendliche andere nahm die deutsche Poesie verarbeitend und ausgleichend in sich auf. Und in dieser Beziehung erscheint die deutsche Dichterwelt seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts als eine wahre Republik, je vielseitiger durch Wissenschaft und Verkehr die Weltanschauung des Deutschen wurde, da kein einzelner Staat, kein Hof, keine Hauptstadt die Regel des Geschmacks bestimmte, wie dies bei andern Völkern der Fall war. Dies ist selbst in der Verschiedenheit der äußern Form der poetischen Werke jener Zeit wahrnehmbar, welche bald den Vers, selbst in dramatischen Gedichten, (wie bei Lessing) aufgeben, bald nur den Reim (wie Klopstock und die Schweizer) ausschließen und den antiken Rhythmus zurückführen wollen, bald wiederum dem Reime (wie Wieland's epische Gedichte) getreu bleiben. Noch mehr zeigt sich diese Verschiedenheit in der Behandlung der Stoffe, und in dem Bestreben, neben der durch Winkelmann aufs Neue erleuchteten antiken Welt auch den Orient der deutschen Poesie zugänglich zu machen *), ferner durch

*) Hierher gehören vor allen Herder's Bestrebungen.

tiefere Kenntniß der neuern Sprachen und Uebertragung der Werke, welche der Genius in ihnen geschaffen *), den welthistorischen Standpunct der Poesie zu gewinnen, welcher dem philosophischen und weltbürgerlichen Sinne des Deutschen angemessen ist.

Neben mannichfaltigen lyrischen Talenten, welche den deutschen Charakter in seiner Eigenthümlichkeit aussprachen, wie den Mitgliedern des Göttinger Hainbundes, dem volksmäßigen Bürger (geb. 1748, st. 1794.), dem elegischsentimentalen Hölty (geb. 1748, st. 1776.), den Klopstock's Fluge nachstrebenden Stolbergen, dem im Idyll glücklichen J. H. Voß (geb. 1751, st. 1826.) u. A., traten nun die größten Dichtergenien der deutschen Nation hervor: der die Natur und Menschenwelt in ihrer reichen Fülle und Lebendigkeit ergreifende und in klaren harmonischen Bildern schildernde Göthe (geb. 1748.) und der mit ernstem, philosophischem Geiste zu dem Hohen und Idealen aufstrebende Schiller (geb. 1759, st. 1805.). Jener ein Dichter der Natur, dieser der Dichter der Freiheit.

Beide, die größten deutschen Lyriker, hoben auch die dramatische Poesie der Deutschen auf ihren höchsten Gipfel. Vor Lessing hatte man die Volksbühne durch Uebersetzungen aus dem Französischen und Nachbildungen französischer Muster (wie die von Elias Schlegel) veredeln wollen; im Lustspiele hatte man auch die derbe Komik des Dänen Holberg (geb. 1684, st. 1754.) und die leichten Charaktergemälde Goldoni's übersetzt, um das rohe Volksschauspiel zu regeln. Vaterländische Dichter, wie Klopstock und viele nach ihnen, standen der Bühne zu hoch oder fern, weshalb wie bei kei-

*) Hierbei ist an die wichtigen Bemühungen Eschenburg's, A. W. Schlegel's, Gries's u. a. zu erinnern.

ner andern Nation, ein Unterschied zwischen dramatischen und theatralischen Gedichten entstand. Lessing (geb. 1729, st. 1781.) welcher die Fesseln der französischen Dramaturgie abwarf, hielt sich näher an die Bühne und schloß sich, indem er in seinen dramatischen Werken dem Grundsatze der Natürlichkeit huldigte, den Charakterstücken der englischen Bühne so wie den Dramen Diderot's an. Ueberhaupt kann die ausgeführte Schilderung des häuslichen und bürgerlichen Lebens auf der Bühne als eine eigenthümliche Erscheinung der modernen Zeit, welche so in der antiken Poesie nicht vorkommt, angesehen werden. Bei Lessing ist diese Richtung in dem Streben begründet, dem falschen Schimmer prunkender Theaterpoesie sich zu entziehen; weshalb er auch in seinen ersten Theaterstücken den poetischen Rhythmus aufgeben zu müssen glaubte. Bei der Stellung aber, welchen Lessing und seine Zeit gegen das Positive nahm, blieb ihm zur Grundlage des Drama's nur ein moralisches Interesse übrig, welches durch dramatische Schilderung der Sitten und Leidenschaften gewonnen werden sollte. Dies ist vornehmlich in Miß Sampson und in Emilie Galotti der Fall. Im Nathan, dem ersten didaktischen Drama, welches vielleicht jemals hervorgebracht worden ist, erhob sich Lessing's großartiger Verstand, der in der dramatischen Bewegung seines Dialogs unverkennbar ist, in ein freieres Gebiet, und ein Hauch von Poesie umweht seine Gestalten. In seiner Minna von Barnhelm stellte er das erste vaterländische Lustspiel auf, das von der scharfen, lebendigen und launigen Schilderung der Sitten seiner Zeit seine wirksame Kraft empfing. Göthe trat auf und nahm im freien Drange seines poetischen Geistes einen glücklichern Anlauf zu dem ächtnationalen Schauspiele. Er stellte zuerst in seinem Götz von Berlichingen, welcher an Shakspeare's große historische Dramen

erinnert, den tragischen Conflict der untergehenden deutschen Rittersitte mit den Forderungen der bürgerlichen Zeit in kühnen, kräftigen Zügen dar. — Plumpe Nachahmung, die sich an das Stoffartige hielt, erzeugte das Heer der s. g. Ritterstücke. — Nachdem er dann auch in der herrschenden Form seiner Zeit, — der durch Lessing emporgebrachten bürgerlichen Tragödie, — die Kraft der zerstörenden Leidenschaft geschildert, darauf in einigen scherzenden und satyrischen Producten (z. B. Triumph der Empfindsamkeit) eine einseitige Richtung durch Ironie niedergekämpft hatte, stellte er, genährt durch die Anschauung des Alterthums und Italiens, seine gediegenen und klaren Bildungen — Iphigenia und Tasso — auf. In jener ist der Eindruck antiker Ruhe und Hoheit auf das Gemüth des modernen Dichters, in diesem das warme Leben des Dichters selbst mit antiker Grazie aufgefaßt. An beide schließt sich Egmont an, dessen jugendliches Daseyn, auf dem Boden der lebensvollsten Wirklichkeit stehend, sich in die heitere Idealwelt der Phantasie verliert. In diesem Gedicht ist Wärme des Gefühls und Ruhe der Bildung zum schönen Gleichgewichte gekommen; während in der, leider unvollendeten Eugenie, welche dem reiferen Lebensalter angehört, die Ruhe der Bildung und die Weisheit der Lebenserfahrung schon über das dramatische Leben die Oberhand gewonnen hat. In die erste und letzte Lebensperiode dieses einzigen, alle Zustände der Menschheit zu objectiver Anschauung ausprägenden Geistes gehört sein über alle Bühnenschranken hinausreichender Faust, der, den unvollendeten Domen des Mittelalters ähnlich, den unbefriedigten Drang des Geistes ins Unendliche selbst an den Zuständen der volksmäßigen Wundersage allegorisch-dramatisch darstellt.

Wenn Göthe, wegen der vorherrschenden Neigung seines Genius zu epischer Entwickelung und ruhiger Entfaltung inne-

rer Zustände, die Herrschaft auf der Bühne nicht gewinnen konnte; so griff Schiller, durch sein dramatisches Pathos, durch energisch sich fortbewegenden Dialog und vor Allem durch seine erhabene Sehnsucht nach dem Idealen, mächtiger von der Bühne in das Herz seiner Nation ein. Große, durch rastloses Denken erzeugte Ideen, in hochstrebenden, würdigen Gestalten und ernst-kräftiger Sprache auszudrücken, darauf war seine ganze dramatische Thätigkeit gerichtet. Alles Gemeine lag, wie Göthe von ihm gesagt hat, hinter ihm; aber mit dem Allgemeinen rang sein Geist, um ihm poetische Gestalt zu geben, und die gestaltende Kraft ward bei ihm durch das Denken gekräftigt und über sich hinausgehoben.

Schon in seinen ersten Theaterstücken ging sein kühnes Pathos über die Gränzen der bürgerlichen Tragödie hinaus. Aus bitterem Zwange brach sein Freiheitssinn krampfhaft kämpfend hervor, und jene ersten Werke (die Räuber, Fiesko, Cabale und Liebe) bezeichnen daher das Streben des Geistes, die Schranken der bürgerlichen Gegenwart durch die Ideale jugendlich erregter Phantasie zu durchbrechen. In ihnen ist der Gegensatz der Wirklichkeit und des Ideals noch als greller Zwiespalt mit der Schwulst der Uebertreibung ausgesprochen; aber die matte Gegenwart ward durch das kühne Feuer, das in ihnen lodert, tief erschüttert. Milder und reiner erscheint dieser Gegensatz im Don Carlos, dem Erzeugnisse verschiedener Entwickelungsstufen, welche sein rasch vordrängender Geist betrat; hier zeigt sich reichere Welterfahrung, und ihr gegenüber ein durch Philosophie erzeugter Weltbürgersinn, welcher jedoch, durch seine allgemeine Richtung, jenes „Familiengemälde aus einem königlichen Hause", wie Schiller dieses Werk nannte, mit sich selbst entzweit. Durch tieferes historisches Studium gebildet und von der Würde der antiken Tragödie erfüllt, stellte Schiller seinen

Wallenstein auf, den Genius des Feldherrn, gegenüber der gemeinen politischen Wirklichkeit. In diesem großen, auf einem Nationalstoffe erbauten Werke hat sein poetischer Geist schon seine Höhe erreicht. Wahrheit und Poesie sind hier enger vereinigt, und letztere erscheint zugleich in einer dem Gegenstande angemessenen äußern Form. Enger, als in dieser männlichen Tragödie schließt sich der Kreis der Darstellung in Maria Stuart; aber um so gerundeter und ausgebildeter tritt dieselbe hervor. Hierauf folgen neue Versuche des strebenden Geistes nach entgegengesetzten Seiten hin; eineſtheils der Versuch, die durch Tieck, die Gebr. Schlegel u. A. in der Poesie wieder aufgeweckte Romantik mit seinem Pathos zu vereinigen (Jungfrau von Orleans), anderntheils der Versuch, das Antike mit dem Romantischen (in der Braut von Messina) zu verschmelzen. Aber freier und selbständiger kehrt sein Genius zu dem historischen Drama zurück und hinterläßt im Wilh. Tell das rührendste Denkmal ächtdeutscher Gesinnung und Charakteristik. Beide große Dichter hatten die Tragödie aus der bürgerlichen Prosa wieder in das Gebiet der Poesie emporgehoben; der erste auch das Lustspiel leise berührt, das in dem vorherrschenden Ernste der Deutschen stets ein Hinderniß und in der Nachbildung der feinen versifizirten Conversationsstücke der Franzosen den höchsten Punct seiner bisherigen Ausbildung fand. Gleichzeitig mit diesen großen Dichtern wurde das Bestreben, das Familiengemälde zu entwickeln, mit um so größerm Beifalle fortgesetzt, da der Mangel eines öffentlichen, den Deutschen gemeinsamen Lebens das Interesse an dem Privatleben überwiegend gesteigert hatte. Von Iffland (geb. 1759, st. 1814.) wurde diese Richtung mit Gründlichkeit, aber auch bis zur Breite verfolgt, indeß Kotzebue (ermordet 1819.), ausgestattet mit Witz, leichtem, raschem Dialog und glücklicher

Beobachtungsgabe, bald durch satyrische Anspielungen zu belustigen, bald durch mitleiderweckende Situationen zu rühren, bald die Aufmerksamkeit zu spannen und zu überraschen und durch lockere Gewebe bunter Scenen die schaulustige, immer nach Neuem verlangende Menge zu unterhalten wußte. Den Mißbräuchen eines solchen Bühnentalents trat die sogenannte „neue poetische Schule" entgegen, welche ein Höheres von der Bühne verlangte und in dieser Beziehung auf Shakspeare und Calderon zurückwies. Aus dieser Schule ragt als Dichter Tieck (geb. 1773,) hervor, dessen romantisch-dramatische Dichtungen durch einen Zauber jugendlicher Phantasie, zarte, oft in Musik sich auflösende Lyrik und Reichthum des Humors sich über die unpoetischen Richtungen der Zeit erhoben und deshalb bei der poetischeren Jugend Freunde gewannen, aber dem großen Publicum und der Bühne zu fern standen. Näher trat ihr das, für das romantische Schauspiel unvergleichliche, Talent Heinrich's v. Kleist (geb. 1776, st. 1811.), das aber im zerstörenden Trübsinne unterging, und des Dänen Oehlenschläger Muse. Andere verloren sich in mystische Nebel, wie Zach. Werner, dessen kräftigstes Product (der 24. Febr.) die criminalistischen Tragödien und den Schicksalsspuk auf der Bühne veranlaßte. Andre eiferten Schiller nach, aber vermochten nicht, einen dauernden Besitz von der Bühne zu nehmen, und wir müssen es dahin gestellt seyn lassen, ob Raupach's schätzbares Talent, das sich fast in allen dramatischen Gattungen rüstig versucht hat, davon eine Ausnahme machen werde. Da die Masse ephemerer Tragödien ohne Handlung nicht frommen konnte, so fiel das Theater in die Hände der Uebersetzer und Bearbeiter, und gegenwärtig findet fast nur die Posse und die Oper, von welcher wir noch später sprechen werden, einen lebhaften Antheil.

Da wir hier von den Bestrebungen der dramatischen Kunst in der modernen Zeit gesprochen haben, so schließen sich hier wie von selbst einige Bemerkungen über die verwandten Bühnenkünste an. Es ist schon oben bemerkt worden, daß bei den Griechen und Römern alle Bühnenkünste in der Darstellung der Tragödie und Komödie vereinigt und mit religiöser Feier verbunden waren; bei den neuern Völkern dagegen sehen wir dieselben sich von einander absondern, zu einer beschränkten Selbständigkeit hinstreben, und die Schauspielkunst, so wie sie über ihre rohen Anfänge hinausgegangen war, wie natürlich, zu einer weltlichen Kunst werden. In der Absonderung der Mimik, als Geberdenkunst, von der theatralischen Poesie folgten die Italiener ihren Vorfahren nach; aber die Masken erhielten sich in den stummen Schauspielen, wie in den leichten, ungeregelten Komödien aus dem Stegreife, lange Zeit und erhielten nur mannichfaltige Abänderungen nach hervorstechenden provinziellen Volksunterschieden. Die ungemeine Lebendigkeit und Gewandtheit der Italiener in der Geberdung wirkte so zur Entstehung der Burlesken, einer eigenthümlichen Art der komischen Darstellung, die im Ausdrucke der äußersten Lust sich sinnlich kund thut. In späterer Zeit legte man in den eigentlichen Pantominen, d. h. in den Darstellungen ganzer Handlungen durch bloßes Geberdenspiel, auch die Masken ab, wodurch das Mienenspiel zur Entwickelung kam. Aber man ging noch weiter und suchte in der neuern Zeit den Tanz, als streng-rhythmische Bewegung, welche von den Füßen ausgeht, von der Gesticulation zu trennen und in dem Ballet eine eigne theatralische Kunstgattung aufzustellen *). In die Ausbil-

*) Unter Maria von Medicis kam das Ballet, welches bisher eine Lustbarkeit an italienischen Höfen gewesen war, durch den Violin-

dung des kunstmäßigen Tanzes theilten sich die Italiener und Franzosen, von denen jene, ihrer nationellen Richtung gemäß, die sinnliche Grazie, diese die künstliche Eleganz auf den höchsten Gipfel gebracht haben. Aber durch Sinnenreiz und mechanische Kunstfertigkeit ging der Anspruch auf Phantasie und Charakter, dessen diese Gattung in Hinsicht auf Erfindung und Ausführung noch fähig ist, in der neuesten Zeit immer mehr unter. Sinn- und zusammenhangslose Compositionen, unschöne Kunststücke und Verzerrungen des Körpers traten an die Stelle des Wunderbaren, der Grazie und des Grotteskkomischen, welche man früher bestrebte.

Von der andern Seite suchte sich auch der mündliche Vortrag als eine eigne Kunst von der Mimik loszumachen. Doch geschah dies später, und als schon die Schauspielkunst in der neuern Zeit in Verfall kam; daher wir erst von dieser zu sprechen haben.

Die Schauspielkunst im engern Sinne, Mimik und Declamation umschließend, ist diejenige der Bühnenkünste, welche sich unter dem Principe der modernen Zeit am meisten eigenthümlich ausbilden und von Seiten der Charakterdarstellung eine Höhe erreichen konnte, welche der Schauspielkunst der Alten unzugänglich war. Indem nämlich, in der Schauspielkunst der neuern Völker, welche eine dramatische Poesie aufgestellt haben, die Masken der Alten,

---

spieler Baltasarini nach Paris. Damals war es noch Tanz mit Gesang verbunden (Singballet). Später wurde es in die Oper nur eingeflochten, — daher die französische Balletoper. Der Franzose Noverre (geb. 1727.) aber ward, indem er den Tanz wieder von der Oper absonderte und zur selbständigen Darstellung einer theatralischen Handlung zu erheben suchte, der eigentliche Erfinder des neuern Ballets, welches dann die Vestris, Gardel u. A. behandelten.

wie wir schon früher bemerkt haben, verbannt wurden, trat die Entwickelung des individuellen Charakters nach seinen, durch die Idee des dramatischen Ganzen bedingten, Aeußerungen und Stimmungen als eine Hauptbestrebung des Schauspielers hervor, und die dramatische Darstellung, verbunden mit Recitation, legte nun auf das Mienenspiel ein großes Gewicht. Der Schauspieler war nun aufgefordert, mit seiner ganzen Person zu wirken; er sollte seine ganze Erscheinung in einen fremden Charakter verwandeln. Die Charakterentwickelung konnte aber im Schauspiele um so unbeschränkter seyn, da die Musik bei den Neuern aufhörte, ein wesentliches Element jeder dramatischen Darstellung zu seyn, und sich vielmehr in einer besondern Gattung zur Herrscherin machte. Obgleich nun jenes die allgemeine Aufgabe der Schauspielkunst im engern Sinne wurde, so ward diese Aufgabe doch mehr oder minder streng verfolgt, je nachdem die dramatische Poesie der einzelnen Völker, ihrer nationellen Richtung zufolge, die Charakteristik mehr oder weniger bestrebte. Dies tritt um so deutlicher hervor, da die Anfänge der Schauspielkunst bei allen christlichen Völkern fast dieselben sind.

Nachdem früher Pilger auf Wallfahrten, geistliche Brüderschaften, Mönche, Zöglinge gelehrter Schulen, im Freien oder in geschlossenen Räumen, geistliche Gegenstände und moralische Allegorien mit festlicher Laune dargestellt hatten, traten an einigen Orten Liebhaber dramatischer Darstellungen zusammen (wie in Paris und London); anderwärts bildeten sich Gesellschaften herumziehender Schauspieler (wie in Spanien, Italien und Deutschland), welche improvisirte oder ausgearbeitete Stücke auf leichten Bretergerüsten aufführten. Zu Cervantes's und Shakspeare's Zeit waren die scenischen Zurüstungen noch gering, und die Phantasie der Zuschauer, leicht befriedigt durch Andeutungen des Orts, der Umgebung,

des Standes der handelnden Personen rc., wurde mehr auf das Wesentliche, d. i. auf Reden und Handlungsweise der Personen hingewendet. Haben wir nun oben gesehen, wie sich vornehmlich auf der spanischen Nationalbühne das romantische Schauspiel entwickelte, in welchem das Lyrische immer vorherrschend blieb und die bilderreiche, in musikalischen Versmaßen sich bewegende Sprache die Darstellung bestimmte, so finden wir es auch natürlich, daß der Vortrag des Schauspielers dort zunächst auf lyrische Mannichfaltigkeit und phantastischen Reiz gerichtet war und weit minder auf Charakterdarstellung ausging. Ganz anders bei den Engländern, besonders seit Shakspeare Besitz von der Bühne nahm. Hier machte die bestimmteste Schilderung großer und origineller Charaktere, der geistreiche, durch einfachen Rhythmus sich der Prosa annähernde Dialog eine großartige Charakteristik zur Aufgabe. Daß diese späterhin, als die eigentlichen Charakterstücke auf der englischen Bühne einheimisch wurden, auch in unpoetische Portraitirungskunst übergegangen sey, läßt sich selbst aus Garrick's berühmtem Beispiele errathen. — Die Franzosen, durch ihre gesellige Bildung zur Repräsentation geeignet, haben sich einen ihrer dramatischen Poesie vollkommen angemessenen Styl in der Schauspielkunst geschaffen, der, wie diese Poesie selbst, durch die Sitten des Hofes sein Gesetz empfing. Hatte dieses zwar die Wirkung, daß das Unanständige und Widrige von der französischen Bühne ausgeschlossen blieb, — weshalb auch die Darstellung des feineren Conversationslustspiels hier den höchsten Gipfel der Leichtigkeit, Gewandtheit und Eleganz erreichen konnte —: so entstand dadurch doch auch für das tragische Spiel eine conventionelle Manier, welche, durch Ueberlieferung festgehalten, den freien poetischen Aufschwung und das wahre Pathos fast verdrängte. In beiden Gattungen aber ging die

französische Schauspielkunst immer dahin, ein geschlossenes Ganze aufzustellen. — Der Gang der deutschen Schauspielkunst ist so schwankend, wie es die dramatische Poesie der Deutschen war. Im siebzehnten Jahrhunderte finden wir in Deutschland herumziehende Schauspielergesellschaften, im Anfange des achtzehnten schon stehende Theater in mehreren Städten (z. B. Hamburg). Fast nur Uebersetzungen und Bearbeitungen des Ausländischen wurden dargestellt, und zu den sogenannten Haupt- und Staatsactionen, welche besonders von der französischen Bühne herkamen, paßte das schwülstige Pathos marktschreierischer Schauspieler. Seit Lessing's Auftreten als Dichter und Dramaturg ward diese Unnatur verdrängt; Wahrheit und Natürlichkeit ward nun die Losung; aber sie artete wieder theils in weichliche Empfindsamkeit, theils in rohe Kraftäußerung (in den seit Göthe's Götz emporkommenden Ritterstücken) aus. Ein höheres Ziel verfolgte Schröder, welcher Shakspeare's Werken den Eingang auf die deutsche Bühne verschaffte und dadurch zugleich eine höhere, poetische Richtung der Schauspielkunst vorbereitete. Die zwei Hauptrichtungen nämlich, welche nach der Zeit dieses Meisters in der Schauspielkunst herrschend wurden, sind das Streben nach psychologischer Individualisirung, welches hauptsächlich durch Iffland's Familiengemälde und mimische Darstellungen befördert und auf der von ihm geleiteten berliner Bühne, dann aber auch auf dem k. k. Burgtheater in Wien einheimisch wurde; und das Streben nach idealer Darstellung, welches durch Göthe's, Schiller's und der ausländischen Classiker Verstragödien angeregt wurde. Das Letztere war es, welches unter Leitung jener großen Dichter in Weimar eine Schauspielerschule, wenn man es so nennen darf, versammelte, aus welcher der späterhin nach Berlin berufene P. A. Wolff und seine Gattin hervorgingen.

Fleck aber scheint, nach Tieck, der einzige gewesen zu seyn, der beide Richtungen durch seinen poetischen Geist vereinigte. Zu läugnen ist nicht, daß jene erstere Richtung, obgleich sie vielfältig zu kleinlichem Detail und unpoetischen Aeußerlichkeiten führte, von den größten Talenten mit allgemeiner Anerkennung verfolgt worden ist — wie sich denn auch der berühmte Devrient ihr angeschlossen hat; dagegen die andere Richtung viele charakterlose Schönredner hervorgebracht und die Losreißung der Declamation von der Mimik befördert hat. Letztere erfolgte vornehmlich durch Beschäftigung der Schauspieler mit einer Menge hohler Verstragödien aus der s. g. neuern Schule, in welcher statt der Handlung eine überschwengliche Lyrik, und statt der Charaktere nur glänzendes Costum zu finden war. Das Verlangen der großen und übersättigten Menge nach dem Neuen zog eine Menge dramatischer Eintagsfliegen auf die Bühne; eilige Darstellungen in den verschiedenartigsten Gattungen verwirrten den Geschmack der Schauspieler und des Theaterpublicums; die glänzende Oper verdrängte die einfache Würde der Tragödie, und durch die rohe Posse verscheuchte man den Ernst des täglichen Lebens. So kam es, daß die Fähigkeit der Schauspieler, die wahrhaft großen Dichterwerke aufzufassen und in ausgebildeten Charakteren vor Auge und Ohr zu bringen, und damit der Antheil der poetisch Gebildeten an dem Schauspiele, abnahm. Dieser Verfall der Schauspielkunst hat das Vorlesen dramatischer Werke zuletzt in große Gunst gebracht, wie es ein Meister, Tieck, im geselligen Kreise übt; — denn hier kann das dramatische Gedicht als ein Ganzes, ohne Störung des Einzelnen, und ohne den, die Aufmerksamkeit ablenkenden, scenischen Apparat, blos durch Vermittelung der Sprache und des Hörens von Geist zu Geiste fortgepflanzt werden.

Doch wir kehren zur Poesie zurück, denn es ist uns noch als eine umfassende Erscheinung in der modernen Zeit die Verbreitung und Herrschaft des Romans und der Novelle sammt der Nachblüthe der Lyrik in der neusten Zeit zu betrachten übrig. Diese Erscheinung erklärt sich theils aus dem Vorwalten des Privat-Lebens und der Subjectivität über das öffentliche, theils aus dem Bestreben der Phantasie, sich aus den täglichen Umgebungen und aus der Gebundenheit des bürgerlichen Lebens in eine freiere Sphäre zu versetzen. Der Roman, zuerst der Schatten des romantischen Lebens, ward späterhin der Schatten der romantischen Poesie, indem jenes nicht mehr unmittelbar der Stoff der poetischen Darstellung war, sondern in Form und Geist sich auch in späterer Zeit nur ein Nachklang des Romantischen erhielt. Denn die romantische Ritterzeit als eine absolut poetische Zeit zu schildern, hat manchen sonst beliebten Erzähler zu dem Manierirten verleitet und heruntergebracht. Im Romane ist das Interesse der Erzählung auf das Leben und die Schicksale des menschlichen Individuums, das sich hier als ein Ganzes poetisch entfalten soll, beschränkt. Das Leben der Individuen in der Umgebung einer besondern Zeit und bezogen auf das menschliche Leben überhaupt ist sein Gegenstand, wobei der Charakter, aber nicht vornehmlich als handelnd, wie im Drama, auftritt, sondern als sich entwickelndes Subject, zugleich im Scheine seiner Zeit und von ihr empfangend. Daher hat Göthe den Roman eine subjective Epopöe genannt; und er ist es auch insofern, als er in der modernen Zeit die Stelle des höheren Epos einzunehmen bestimmt ist, das, auf Nationalsage gegründet, in der spätern geschichtlichen Bildungszeit der Völker seine wahre Bedeutung nicht mehr erlangen kann. Er strebt daher auch dahin, die Gegenwart zur Poesie zu

erheben oder eine geschichtliche Vergangenheit poetisch zu erfassen, und diesem Zwecke gemäß nimmt er auch die Form der Prosa an. Hiermit erscheint er aber zwischen zwei Extreme gestellt; das eine besteht darin, sich in das Prosaische zu verlieren, das andere darin, das mit der Wirklichkeit Contrastirende, Phantastische, Seltsame, ja Unnatürliche zu seinem Zwecke zu machen und an die Stelle der Poesie zu setzen.

Die Geschichte des Romans bestätigt dieses. Auf die Ritterromane, welche im sechzehnten Jahrhunderte die spanische Literatur überschwemmten, folgten die Darstellungen, in welcher die Phantasie das Abenteuerliche und Außerordentliche gestaltete, was aus den bürgerlichen Verhältnissen der modernen Welt hinausschritt oder ihnen noch feindlich gegenüber stand — daher jene s. g. Schelmenromane der Spanier und die allegorisch-idyllischen Schäferromane; Cervantes aber schloß, wie oben bemerkt, den Ritterroman ironisch ab, indem er zugleich zwei Hauptgattungen der Thorheit, Phantasterei und die ihr gegenüberstehende Philisterei, in einem nie veraltenden Doppelbilde schilderte. Im achtzehnten Jahrhundert begann bei den Engländern eine neue Epoche für den Roman. Diese, wie wir schon oben bei Betrachtung der dramatischen Poesie angedeutet haben, vornehmlich dem Charakteristischen und der bürgerlichen Wirklichkeit zugewendet, begannen nicht nur Reiseabenteuer zu schildern (worin Defoe's Robinson Crusoe den Ton angab), sondern stellten auch den Familienroman auf, in welchem die psychologisch-moralische Tendenz vorherrschend ist, — mit strengerem Ernste in Richardson's (geb. 1689, st. 1761.) Pamela, Clarissa und Grandison, mit leichterer Moral in Fielding's (geb. 1707, st. 1754.) Schilderungen des häuslichen Lebens (z. B. Tom Jones); mit

gemüthlicher Charakterschilderung in Goldsmith's (geb. 1729, st. 1774.) Landprediger; ins gemein Natürliche verfallend in Tob. Smollet's komischen Romanen. Der Pedanterie und prosaischen Breite jener Schilderungen tritt dagegen der reiche Humor Lorenz Sterne's (geb. 1713, st. 1768.), den Göthe mit Recht preist, daß er eine die Seele befreiende Kraft habe, entgegen, und löst die Erzählungsform selbst in sich auf. — Die Franzosen, welche im siebzehnten Jahrhunderte viel Geschmack an Feenmährchen fanden und daher auch die Erzählung der tausend und einen Nacht in ihre Literatur aufnahmen, äußerten weniger Neigung und Talent zu der gründlichen Ausführung, welche der Roman fordert. Eine Hauptrichtung, in welcher sich der Roman bei ihnen zuerst und auch in späterer Zeit (z. B. bei Marmontel und Florian) verirrte, war das Modernisiren antiker Mythe und Geschichte. Dann benutzten sie die allegorische Seite des Romans zu verkleidetem Ausdrucke politischer und philosophischer Tendenzen, z. B. um eine Staatsverfassung zu schildern, wie sie seyn sollte. Auch Voltaire's (geb. 1694, st. 1778.) und Rousseau's (geb. 1712, st. 1778.) Romane gehören unter diese Classe, von denen jener mit geistreichem, aber auch frivolem Witze die ihm entgegenstehenden Ansichten bekämpfte, dieser mit warmem Gefühle die Gefahren der Leidenschaft schilderte und seine originelle aber einseitige Ansicht über Erziehung und Bildung des Menschen vortrug. Eine günstigere Richtung verfolgten diejenigen, welche wie Scarron (st. 1660.) und le Sage (geb. 1668, st. 1747.) in seinem Gilblas dem komischen Romane der Spanier nachstrebten, während Andere, wie Provest d'Exiles (geb. 1697, st. 1763.), sich den Engländern anschlossen, Diderot (geb. 1713, st. 1784.) die psychologische Charakterschilderung mit französischer Sitte verband, endlich Andere, wie Crebillon (geb. 1707,

st. 1777.) und das Heer seiner Nachfolger in ihren sogenannten galanten Romanen, der Sinnlichkeit unbedingt huldigten.

Fast keine der bisher genannten Richtungen ist ohne Einfluß auf die Deutschen geblieben. Hier finden wir, je mehr die alten, ächtdeutschen Volksbücher verdrängt wurden, Nachahmungen der historischen oder Helden-Romane der Franzosen (am eigensten Lohenstein's Arminius), Abenteuerromane (wie der Simplicissimus des Sam. Greifensohn von Hirschfeld) und Robinsonaden (z. B. Schnabel's Insel Felsenburg) nach dem Muster der Engländer; dann seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts Bearbeitungen des englischen Familienromans, welcher durch Hermes's Werke (bes. Sophiens Reisen 1769.) noch mehr in Aufnahme kam, und ihm gegenüber die heitere, mehr französische Weise Wieland's, das Alterthum zu modernisiren. Einen tiefern Eindruck machte Göthe, der in seinem Werther (1774) die glühende Leidenschaft mit erhabenem Triebsinne aussprach und auf poetische Weise das innerste Gemüth aufschloß. Hinter ihn her zogen die Darstellungen Siegwart'scher Liebesempfindsamkeit, welche in den komischen und satyrischen Romanen dieser Zeit (z. B. von Nicolai, Gottwerth Müller, und Wezel), in Wielands satyrischen Darstellungen, und in den höher stehenden satyrisch-humoristischen Werken eines Hippel (geb. 1741, st. 1796.), des Vorgängers von J. Paul, ein Gegengewicht fanden. Aus jenen empfindsamen Romanen entwickelten sich allmälig die vielbeliebten Familiengemälde, in welchen die Liebe den einzigen Zweck ausmachte, und das, was man Romantugend zu nennen pflegt, mit dieser in Verbindung trat. (Hieher gehören die religiös-sentimentalen Romane von K. Sintenis, und A. Lafontaine's leichtentworfene bürgerliche Familiengemälde und Liebesge-

schichten.) Ihnen stellten sich die lärmenden Ritterromane, veranlaßt durch Göthe's Götz und dessen Nachahmungen, gegenüber (zu den bessern gehören die Sagen der Vorzeit von L. Wächter, genannt Veit Weber); an welche sich dann die Räuberromane (von Vulpius) und die Geisterromane (zum Theil durch Schiller's Geisterseher empfohlen) anschlossen, welche mehr durch Mannichfaltigkeit des Stoffs unterhalten und die Lesewuth der zur Bildung vordrängenden Volksclassen befriedigen wollten, als durch gediegenen geistigen Gehalt Antheil erweckten. Zwischen beide Richtungen traten die historischen Halbromane von Meißner, Feßler, Bened. Naubert rc. Höhere Strebungen erblicken wir in F. H. Jakobi's (geb. 1743, st. 1819.) philosophischen Familienromanen, F. M. v. Klinger's (geb. 1753, st. 1831.) ernsten, ja düsteren didaktischen Dichtungen, in den Darstellungen aus dem Leben des pietistischen Jung Stilling (geb. 1740, st. 1819.), und K. Ph. Moritz's (geb. 1757, st. 1793.); treffliche Sittenschilderungen in Jakob's, Huber's, Rochlitz's Schriften; aber auch Ausschweifungen genialer Kraft, wie den, in das Heidnisch-Obscöne streifenden, Kunstenthusiasmus W. Heinse's (geb. 1749, st. 1803.).

Seine höchste poetische Gestalt erhielt der deutsche Roman in dem letzten Zehntheile des vorigen Jahrhunderts durch Göthe und J. Paul Fr. Richter. Beide fassen das Menschenleben in der Gegenwart, aber nicht nach einseitigen Richtungen, sondern als Ganzes unter dem Bilde des individuellen und Familien-Lebens und nach seinen wesentlichen Momenten auf; Göthe mit festem Fuße auf der Erde ruhig gestaltend und mit Grazie darstellend, J. Paul mit humoristischem Fluge zwischen Himmel und Erde schwebend. Durch seinen Wilhelm Meister, der nicht unpassend ein Bildungsroman genannt worden ist, verdrängte Göthe den prosaisch-psycho-

logischen Roman; er läßt hier einen bildsamen Menschen unter den mannichfaltigsten romantisch-contrastirenden Verhältnissen des bürgerlichen Lebens nach einer harmonischen Bildung hinstreben, die durch gesellschaftliche Einwirkung an ihm vollzogen werden soll. Allein, wie es für den über die menschlichen Schranken hinausstrebenden Faust keine Befriedigung giebt, so ist auch das Auffassen und Gestalten innerhalb dieser Schränken ein Unendliches, und der Meister, der uns als Jüngling in den reizendsten Verhältnissen und selbst von dem Frühlinge der Kunst umgeben erschien, dann aber das Verschiedenartigste wandernd aufnehmen und sich darin zugleich entsagend beschränken soll, möchte wohl auch nach den Wanderjahren ein unvollendeter bleiben. Dagegen sind die Wahlverwandtschaften eine tragisch abgeschlossene, mehr zur Novelle hinstrebende Schilderung, in welcher die Grundlage des modernen Familienlebens und sein Untergang durch Mangel an Einklang mit der Natur uns vor die Augen gestellt wird. Daß der Dichter in diesem, wie in allen seinen Romanen die Begierden und Neigungen des Herzens in ihrer ganzen Gewalt und Lebendigkeit, aber als Dichter mit Grazie schildert, ohne jene moralisch zu verurtheilen, hat ihm mit Unrecht, glaube ich, den Tadel ästhetischer Sittenrichter zugezogen — da die Gesinnung des Dichters nur nach dem Sinne und der Idee des Ganzen zu würdigen ist. Bei Jean Paul (geb. 1763, st. 1825) hat der Humor noch eine umfassendere Bedeutung, als bei seinen Vorgängern Sterne und Hippel; er trägt einen kosmopolitischen Charakter und sammelt in sich alle wesentlichen Richtungen der Zeit; in ihm ist ferner das Licht des Gedankenblitzes mit der Liebeswärme des innigsten Gefühls verknüpft, und eine reiche, aufgehäufte Kenntniß und Beobachtung ist der Stoff, an welchem sich jene Blitze entladen. Ein hohes

Selbstbewußtseyn im kühnsten Schwunge des Geistes, verbunden mit der Innigkeit eines, alles Menschliche umfassenden Gemüths, ist es aber, wodurch dieser einzeln stehende Dichter den Deutschen ganz eigenthümlich angehört, obgleich er, wegen des häufig Gesuchten in Gedanken und Ausdruck, und wegen der in angehäufte Bilder allegorisch verhüllenden, Hohes und Niederes, Nahes und Fernes oft barock und gezwungen zusammenbringenden Darstellung, nie der eigentliche Schriftsteller der gesammten Nation werden wird. Von seinen einzelnen Werken ist hier um so weniger zu sprechen, da in diesem Humor der Geist weniger abgeschlossene Gestalten hervorbringt, als sich selbst zum Gegenstande macht und, an den Gegenständen vorüberziehend, sich spiegelt.

Das Bestreben, den romantischen Geist in der Poesie wieder zu erwecken, welches von L. Tieck und den Gebrüdern Schlegel ausging und sich mit dem politischen Verfalle Deutschlands steigerte, gab, in Verbindung mit Göthe's poetischem Einflusse, auch dem Roman und den romantischen Erzählungen und Mährchen einen neuen Schwung, welcher in den früheren Dichtungen L. Tieck's, in des tiefsinnigen Novalis, des phantasiereichen v. Arnim und Chamisso's Romanen, in Hoffmann's Phantasiestücken, in de la Motte Fouque's Mährchen und seinen bald ins Manierirte verfallenden Darstellungen des mittelalterlichen Ritterthums sich regte, — während andere Schriftsteller durch Gemüthlichkeit der Schilderung (wie E. Wagner, Fr. Kind), oder rasches Darstellungstalent (wie Gust. Schilling, Fr. Laun) die frühere Bahn verfolgten und einem zahlreichern Publicum huldigten.

Als nun der Roman fast alle Interessen des Privatlebens der heutigen Zeit erschöpft hatte, wendete er sich zurück auf die geschichtliche Vergangenheit, und der

historische Roman ward in dem letzten Jahrzehend herrschend. Der fruchtbare schottische Romandichter Walter Scott (geb. 1771) führte diese Epoche herbei, in welcher sich der Roman noch heute befindet, indem er, wenigstens in seinen bessern Werken, durch Bearbeitung der Sagen und Geschichten seines Vaterlandes zugleich die Sitten jener Zeit lebendig schilderte, oder erfundene Scenen in dieselben kleidete. Selbst die Unbekanntschaft des Lesepublicums mit dem interessanten Boden und Costum seiner Darstellungen wirkte mit, ihm einen, noch über Europa hinaus beliebten Namen zu verschaffen. Andere Romanschriftsteller fanden, daß die Liebesscenen oder Criminalfälle, welche von dem Gange des täglichen Bürgerlebens eine Ausnahme machen, für den ernsten Roman hinlänglich verbraucht seyen, und sahen sich durch Scott's ermunterndes Beispiel aufgefordert, in andern Zeiten und Ländern für diese Art von Unterhaltung Stoff zu suchen. Von der andern Seite erweiterte sich, seit den großen Staatsveränderungen, welche rasch und unaufhaltsam der französischen Revolution folgten, das Interesse an der Geschichte und der Umfang des geschichtlichen Studiums, und drängte den Inhalt des Romans ebenfalls in die historische Vergangenheit zurück. Sollte sich nun der historische Roman von dem Zwittergeschöpf unterscheiden, welches früher diesen Namen führte, so durfte er nicht seine Phantasiebilder in irgend eine Vorzeit, z. B. das Mittelalter, willkührlich versetzen, oder einen geschichtlichen Stoff durch fremdartige Zusätze ausschmücken, ihn romanhaft umformen und modernisiren und so Geschichte und Poesie nur äußerlich verbinden; sondern seine Aufgabe mußte seyn, ein Bild des individuellen Lebens aus dem Hintergrunde vergangener Zeit hervorzuheben und diese Zeit selbst in dem Spiegel der erzählenden Poesie zu zeigen. Aber dazu gehört ein poetischer Geist, der

durch die historische Kenntniß nicht erdrückt oder gelähmt wird. Hier kommt dem Verfasser der Waverleyromane zu Gute, daß er seine Heimath, die er mit glühender Vaterlandsliebe umfaßt und nach allen ihren Stellen und historischen Denkmalen kennt, in seinen Schilderungen kaum verläßt, und daß er seine Personen mit all ihren Sitten diesem Boden gleichsam eingewachsen seyn läßt; daß er aber auch von diesem festen Standpuncte aus das Herz des Menschen kennt und ein reines Wohlwollen für ihn hegt. Sein Talent der Veranschaulichung jedoch geht gar zu leicht ins Umständliche und Breite, und durch Häufung von kleinen Details, so wie durch eine zu weit getriebene Spannung und Verwickelung der Verhältnisse, dehnen sich seine Schilderungen oft zur Ungebühr aus, während die Zusammensetzung des Ganzen häufig von nachlässiger Eile zeugt; ein Uebelstand, der von seinen Nachtretern (z. B. dem Americaner Sam. Cooper) mit besonderm Glück nachgeahmt worden ist. W. Hauff (st. 1827), K. Spindler und Bronikowski haben diese Art des historischen Romans auch im Deutschen versucht.

Neben dem Roman, der den Charakter in der Richtung eines ganzen Lebens entwickelt, hat in der letzten Zeit die kürzere Erzählung in prosaischer Form, welche Situationen und Ereignisse aus dem individuellen Leben hervorhebt, und insbesondere die Novelle großes Glück, ja Epoche gemacht. Letztere hat eine fast noch größere Verbreitung, als jener erhalten, seitdem sie durch L. Tieck's Meisterwerke in einer neuen Gestalt unter den Deutschen aufgetreten ist. Es ist bekannt, daß die Novelle, aus dem Bedürfnisse der geselligen Unterhaltung entsprungen, zuerst als eine kürzere Erzählung in prosaischer Form auftrat, welche durch rasche lebendige Vorführung seltsamer, durch den Reiz der Neuheit ausgezeichneter Vorfälle des wirklichen Lebens sich Beifall erwarb.

Sie war bei **Boccaccio** (st. 1375) und seinem Nachfolger **Bandello** die veredelte, durch den Geist des Erzählers getragene, zu einem Ganzen ausgebildete und abgeschlossene, und in der reizendsten Fassung mitgetheilte Anekdote. Beide schöpften aus Ueberlieferungen des erzählungsreichen Morgenlandes, — vielleicht auch aus alten französischen Fabliaux — und machten sie in Italien einheimisch. Jener Anführer der Novellendichter stattete sie mit einem heitern, oft an üppige Frivolität streifenden Geiste aus und fand darin sowohl unter seinen Landsleuten, als auch bei den Spaniern (Timoneda) und Franzosen (Scarron) viele Nachfolger; aber er stimmte sie auch durch Einflechtung lyrischer Poesieen über die prosaische Erzählung hinaus. **Cervantes** (vgl. S. 216) gab ihr eine **ernstere** Bedeutung. In seinen lehrreichen Novellen (novellas exemplares) spricht sich ein sittlicher und selbst die Vorurtheile seiner Nation mit leichter Ironie behandelnder Geist aus. Eine dritte Epoche derselben beginnt bei den Deutschen, und zwar in unserer Zeit. In einer Reihe von Dichtungen nämlich, welche L. **Tieck** mit „den Gemälden" in seinem reiferen Alter begann, empfing die Novelle die umfassendere Aufgabe, durch Entwickelung eines interessanten Lebensverhältnisses, welches in den Geist einer Zeit tief eingreift, die Bedeutung desselben und sein Verhältniß zu dem ganzen Leben nach allen Seiten zu enthüllen. Von einem kleinen, geschlossenen und abgerundeten Bilde aus, welches der unmittelbaren Wirklichkeit entlehnt zu seyn scheint, und alle Einwirkung des Wunderbaren und Phantastischen ausschließt, gewährt sie die Aussicht auf das Leben überhaupt; da hingegen der **Roman** ein ausgedehnteres Bild des individuellen Lebens nach allen seinen wesentlichen Beziehungen vor uns entwickeln will. In Hinsicht dieser tiefern Auffassung der Lebensverhältnisse, welche die Vorfälle und

Situationen der Personen nicht um ihrer selbst willen, oder wegen ihrer Verwickelung und ihres unterhaltenden Wechsels behandelt, haben sich ihm vornehmlich der geistreiche Steffens, der durch Aneinanderreihen mehrerer Novellen sich einen noch weitern Darstellungskreis zu schaffen versucht hat, ferner der an Anschauungen und Reflexionen überströmende Leop. Schefer, W. Alexis u. A. angeschlossen. Eigenthümlich aber ist der Tieck'schen Novelle, daß sich das Lebensverhältniß, welches zum Thema der Schilderung gemacht wird, durch fortschreitende Dialektik des Dialogs, welche aber in die leichte Form geistreicher Conversation gekleidet ist, entwickelt, so daß die Personen, welche er in bestimmter Situation versammelt, mehr noch durch ihre Ansichten und Meinungen, als durch Handlung sich darstellen und, gleich wie Parteien ihr Recht, so auch verschiedene berechtigte Seiten der Sache aussprechen, durch deren Gegeneinanderstellung und abschließende Verbindung die Bedeutung des Ganzen und die Idee des Dichters hindurchschimmert. Wie durch diese Behandlung die Novelle auch in den historischen Roman übergehen kann, hat Tieck an dem Cyklus des Dichterlebens und in den leider unvollendeten „Cevennen" gezeigt.

Allein nicht blos die epische Poesie hat durch das Vorherrschen des historischen Romans und der Novelle eine neue Richtung angenommen, auch die Lyrik hat in der letzten Zeit, oder, bestimmter gesprochen, mit den Fortschritten des neunzehnten Jahrhunderts einen neuen Umschwung bei den in der geistigen Cultur hervortretenden Völkern gewonnen; sie hat alle Veränderungen dieser gewaltigen Zeit verkündet. Hier kann aber doch vornehmlich nur von den Deutschen, Engländern und Franzosen die Rede seyn, — denn die Spanier sind auf der Stufe, auf welcher sie seit langer Zeit standen, stehen geblieben; bei den Italienern

aber ist, ungeachtet einzelne ausgezeichnete Dichter unter ihnen aufgetreten sind, der Einfluß großer Weltveränderungen und der Geist des Zeitalters, wenigstens noch nicht allgemein, in ihrer Poesie wahrzunehmen.

Im allgemeinen sind es vorzüglich folgende Erscheinungen, welche wir zu beachten haben. Das Princip der sich entwickelnden Freiheit, welches in der modernen Zeit waltet, brachte am Schlusse des achtzehnten Jahrhunderts in Frankreich eine Aufhebung der Feudalverhältnisse und ein neues Rechtsverhältniß der Stände im Staate hervor. Diese zur Republik hinstrebende Umwälzung, welche Göthe zum gewitterschwangern Hintergrunde seines lieblichen Idylls Hermann und Dorothea und jener unvollendet gebliebenen Tragödie (Eugenie) gemacht hat, wurde gehemmt durch eines großen Eroberers Weltherrschaft, welche auch Deutschland in Banden schlug. Auf das deutsche Volk hatte dies die Wirkung, daß, je stärker der Druck von außen wurde, der Geist um so tiefer in sich selbst einkehrte und im Gebiete der Wissenschaft und Kunst seine Freistatt suchte; ja, gerade als die französische Herrschaft auf Deutschland am schwersten lastete, war der Einfluß französischer Sprache und Literatur am schwächsten geworden. Hieraus erklärt sich die wieder erwachte und gesteigerte Liebe zu dem vaterländischen Alterthume, und der Enthusiasmus für die kräftigen Bestrebungen des Mittelalters in aller Kunst; — ein Enthusiasmus, der allerdings oft in unklare Schwärmerei für altkatholische und feudalistische Sitte und Ansicht ausartete und durch Nachahmung veralteter Formen in Manier überging. (Vgl. S. 258). Hieraus erklärt sich die Wiedereinführung der Romanze und Ballade, so wie des Volksliedes durch unsere ausgezeichnetsten Dichter (Göthe, Tieck, Schlegel), ferner das Auftreten eines neuen Dichters in jener Zeit, der das Lied in seiner wahren Einfalt und

ächtdeutschen Innigkeit aufgestellt und in seinen Romanzen den Ruhm vaterländischer Vorzeit gesungen hat — ich meine L. Uhland (geb. 1785). Alle diese Erscheinungen berechtigen uns zu sagen, daß die deutsche Lyrik im ersten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts ihrem nationellen Ursprunge weit näher gestanden, als im siebzehnten Jahrhunderte. Es ist dies aber auch die Zeit, in welcher unter Einfluß von Wissenschaft und Kunst die Cultur des deutschen Bürgerstandes sich bedeutend erweitert hatte. Hier war nicht mehr, wie noch in der Mitte des vorigen Jahrhunderts, von einer Hofpoesie die Rede; die Poesie blieb auch nicht mehr Poesie der Vornehmern oder der höheren Stände, wie noch am Schlusse des achtzehnten Jahrhunderts; sie war durch Verbreitung der vaterländischen Dichterwerke (besonders Schiller's) Nationalliteratur geworden. Doch nicht allein unter den Deutschen regte sich ein tiefes Nationalgefühl in der Poesie; fast zu gleicher Zeit sehen wir auch in England und Schottland eine Richtung auf das Vaterländisch-Romantische herrschend werden und den fast vergessenen Shakspeare wieder zu Ehren kommen. Vorbereitet wurde diese Richtung in dem freien England durch die, schon im vorigen Jahrhunderte veranstaltete, Sammlung alter Volksballaden (Percy's Sammlung erschien 1765). Aber deutlich wahrnehmbar ist jenes Streben in den poetischen Leistungen der Dichter der sogenannten Seeschule (Lake-school), welche von der Schilderung einheimischer Seen und romantischer Gegenden ihren Namen führt. Hierher gehört der nach kräftiger Einfalt strebende Will. Wordsworth und sein Freund Coleridge und Southey. Diese verließen die nüchterne Correctheit jener, dem französischen Geschmacke huldigenden Schule. Noch mehr widmete sich der Schotte W. Scott (s. S. 259) in den Balladen und Romanzen, mit

welchen er zuerst auftrat, der Schilderung alter vaterländischer Sitte und Natur. Ebenso gehört hierher der irische Volksdichter Thom. Moore (geb. 1780), der sich jedoch in seinen größern Dichtungen der Weichheit und dem Schimmer des Orients zuwendet; vor allen aber der originelle, in wilder, unharmonischer Kraft trotzig und hoffnungslos herumschweifende Lord Byron (geb. 1788, st. in Misolunghi 1824), der, wie sehr er auch sonst von seinem Vaterlande sich abwendete und in seinen erzählenden und dramatischen Gedichten die Charakterdarstellung durch Einmischung seiner Persönlichkeit stört, doch in der Schilderung der Natur und grauenvoller Scenen des Menschenlebens jenen Grundzug in der Poesie seiner Nation im höchsten Umfange bewährte.

Als ferner das deutsche Volk sich von dem Drucke der französischen Herrschaft ermannte, nahm auch die Poesie kräftigere Weisen an, ermunterte zu den Waffen und feierte die wiedererworbene Freiheit — hierher gehören die Gedichte von E. M. Arndt, Fr. Rückert genannt Freimund Reimar, v. Stägemann, Theod. Körner, Max Schenkendorf; — auch zeigte sich in deutscher Poesie, daß dem vorher von religiöser Begeisterung fast entblößtem Sinne die Anerkennung eines Positiven in Religion und Staat, vornehmlich aber das Gefühl einer nationalen Gemeinschaft durch jene großen Erfahrungen wieder gewonnen war.

Durch den Sturz des militärischen Kaiserreichs, welches Napoleon errichtet hatte, entstand eine gegenseitige Anerkennung der Völker, und durch den im Frieden nach allen Seiten hin erweiterten und erleichterten Verkehr, eine innigere Verbindung der entfernetsten Nationen; daher das tiefere Studium des Orients und die Aufnahme orientalischer Weltanschauung in den Kreis der poetischen Schilderung (man erinnere sich an Göthe's westöstlichen Divan, an Rückert's östliche

Rosen rc., v. Platen's Gaselen rc.); daher noch mehr der poetische Antheil an dem nach seiner Befreiung strebenden Griechenland bei den Deutschen (hierher gehören die Griechenlieder W. Müller's rc.), den Engländern (Byron) und Franzosen (Delavigne), daher endlich auch die Aufsuchung der Volkslieder aller, selbst der minder ausgebildeten, Völker, und der zunehmende Geschmack an Volkspoesie. Die lyrische Poesie insbesondere bleibt nicht mehr bei individuellen Zuständen stehen; sie vereinigt dieselben gern zu einem umfassenderen Ganzen; sie sucht in ihr Nationalgefühle auszudrücken; und je mehr die Völker einander näher treten, desto mehr wird die Dichtkunst im Stande seyn, gleichsam ein Panorama des großen Völkerlebens aufzustellen.

Durch diese Einwirkung der Völker auf einander erfuhr nun auch Frankreich, welches früherhin den Deutschen und Engländern in Sachen des Geschmackes Gesetze gegeben hatte, von Seiten dieser Völker einen bedeutenden Einfluß. Dieser Einfluß zeigte sich zuletzt in dem merkwürdigen Kampfe der Romantischen mit den s. g. Classischen, ein Kampf, welcher vornehmlich durch genauere Bekanntschaft mit den Werken der Deutschen und Shakspeare's *) erregt worden war. Die Franzosen beginnen erst jetzt die alten Fesseln des Herkommens in der Poesie abzuwerfen und einzusehen, daß das Gebiet der Dichtung unendlich ist, wie die wirkliche Welt, daß ihre Formen nicht auf conventioneller Regel beruhen, sondern in dem Wesen der poetischen Weltanschauung gegründet sind und mit der freien Eigenthümlichkeit des Ge-

*) Man erinnere sich der Bemühungen des Dichters Ducis und des Schauspielers Talma, Shakspeare's Werke auf der französischen Bühne einzuführen. Ferner ist nicht zu vergessen, wie jener Streit vornehmlich auf Veranlassung der kritischen Ansichten A. W. v. Schlegel's und der Fr. v. Stael entstand.

nius sich nothwendig entwickeln. Spuren einer freiern Regung des poetischen Talents erblicken wir schon in den Dramen Delavigne's, Vitet's und besonders in Vict. Hugo's bunten Compositionen. Den gleichen Streit finden wir auch, nur minder lebhaft geführt, bei den Italienern, die dem Alten bisher hartnäckig angehangen hatten; auch ihre neuesten Dichter (wie Aless. Manzoni) schlagen eine neue Bahn ein. Während übrigens bei den Franzosen das muntere witzige, dem Augenblicke huldigende Talent (des politischen Lyrikers Beranger, des fruchtbaren dramatischen Dichters Scribe u. A.) noch immer am meisten Beifall erwirbt, hat sich auch nach langem Herumschweifen ein tieferer Sinn für positive Religion unter einigen neueren Dichtern der Franzosen (z. B. Chateaubriand, Bern. de S. Pierre) zu erkennen gegeben und drückt sich in des, auch von den Deutschen anerkannten, Lyrikers Alf. de Lamartine und Victor Hugo's Oden mit Innigkeit und Rührung, tiefem Ernst und kräftiger Anschauung aus.

Wir verlassen jetzt die Betrachtung der Poesie und wenden uns zu derjenigen Kunst, die, mit ihr verschwistert, in unserer Zeit die ausgebreitetste Herrschaft und den Gipfel ihres Vermögens, wie es scheint, erstiegen hat.

In Italien kam, nachdem die Malerei zur Verherrlichung der Religion ihr Höchstes geleistet hatte, die Tonkunst zur Blüthe. Hier, in dem Lande des Gesanges und der Melodieen, sahen wir die Tonkunst zuerst als selbständige Vocalmusik *), welche vorherrschend im Dienste der

*) Die mittelst der Orgel gewonnenen Fortschritte der Harmonie brachten, auf den Gesang übergetragen, die selbständige Vocalmusik hervor, die in ihrer Vollkommenheit zuerst als vierstimmiger Gesang auftrat.

Kirche und ein wesentlicher Theil des Gottesdienstes, ja selbst Cultus war, einen einfachen religiösen Styl gewinnen. In diesem leuchtete Palestrina allen Späteren vor (vgl. S. 166); und es ist kaum zu bezweifeln, daß die wirkungsreiche Umgestaltung der Kirchenmusik, welche von diesem großen Meister im sechzehnten Jahrhunderte ausgegangen, oder richtiger durch seinen Geist zur Ausführung gekommen ist, in der Unterordnung der, von den Deutschen empfangenen, gelehrten und künstlichen Harmonieen unter die einfache italische Melodie bestand. Neben ihm steht jedoch der sich in Italien ausbildende Flamänder Roland Laß (von den Italienern Orlando Lasso genannt; geb. 1520 zu Bergen im Hennegau, st. 1594), welcher durch seine Missen, Motetten und Psalmen um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts sich einen europäischen Namen erwarb. Jene alt-italienische Kirchenmusik empfing die Aufgabe, abgesondert von dem volksmäßigen Kirchenliede, ein heiliges Mysterium in der vollstimmigen Harmonie ruhig und einfach fortschreitender Accorde zu verkünden. Der reine Wohlklang kunstvoll vereinter Stimmen unterwirft sich hier dem Dienste des Heiligen; das melodische Element bestimmt die Harmonie, — da jede Stimme hier gleich wesentlich ist, — und der Gesang tönt als eine, von der Gemeinde abgesonderte höhere Stimme, gleichsam als eine Musik aus andern Welten, welche jenes Mysterium mit heiligen Worten in fremder Zunge ausspricht, zu der Gemeinde herab. Diese classische Kirchenmusik der Italiener hat sich auch bis gegen die Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts herab und, was ihren Vortrag in der päpstlichen Capelle in Rom anlangt, bis auf heute selbständig erhalten. Ihr hat sich nicht nur die s. g. Schule der Römer gewidmet, zu welcher auch Greg. Allegri (geb. 1590, st. 1652) gehört, der noch fließender im Gesange, als Palestrina war, sondern

auch die, gleichfalls von Niederländern *) gestifteten lombardischen und venetianischen Schulen, so wie die später berühmte neapolitanische. Zeichnet sich jene erstgenannte vor allen andern Schulen durch großartige Einfachheit aus, so herrscht in den oberitalischen Schulen und namentlich in der venetianischen, — die einen Ant. Lotti (st. 1732) und den schon glänzenderen Bened. Marcello (geb. 1686, st. 1739) aufzuweisen hat, — das Streben nach Kraft und Glanz vor, welcher jedoch erst mit Ant. Caldera (geb. zu Venedig 1671, st. 1763) einen mehr weltlichen Charakter annimmt; in der neapolitanischen oder unteritalischen aber, welche sich eines Aless. Scarlatti (geb. 1650, st. 1728), seines Schülers Durante (geb. 1693, st. 1755), Vinci (geb. 1690, st. 1725), und Leon. Leo (geb. 1701, st. 1743) und Anderer rühmt, Reiz, Lebhaftigkeit und Anmuth, welche erst in Jomelli, Pergolese, Sarti u. andern Zeitgenossen in Weichheit übergeht.

Neben jener einfachen kirchlichen Vocalmusik, die jedoch im siebzehnten Jahrhunderte der Unterstützung der Instrumente sich immer mehr bediente und durch Castratengesang künstlicher wurde, begann sich aber auch die weltliche Musik zu entwickeln. Die Anknüpfungspuncte waren folgende. Eine besondere Gattung von Gesängen waren bei den Italienern des sechzehnten Jahrhunderts die Madrigale, Canzonetten, und Villanellen (ländliche Gesänge), von welchen besonders das gesangreiche Neapel wiederhallte. Das Madrigal war, von Seiten der Poesie, die Form eines kurzen Liedes provenzalischen Ursprungs, aus sechs bis sechzehn gereimten Zeilen be-

*) Vgl. die Abhandlungen über die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst von Fetis und von Kiesewetter, Amsterdam 1829. 4.

stehend, größtentheils von weltlichem, besonders aber erotischem Inhalte — wie wir es z. B. bei Tasso finden; — von Seiten der Musik, ein Gesangstück von vier bis sechs, größtentheils selbständigen Stimmen auszuführen, und der musikalischen Behandlung nach, wie behauptet wird, aus dem figurirten Psalmengesang entsprungen *). Aber die abgerundete poetische Form bedingte auch eine größere Abgeschlossenheit in Melodie und Rhythmus, so daß der Vortrag mehr taktmäßige Declamation war. So schrieb Palestrina zu Ende des sechzehnten Jahrhunderts auch religiöse Madrigale **). Besonders aber wurde diese musikalische Form von Luca Marenzio (st. 1599), welcher die contrapunctischen Wendungen mit Melodie zu vereinigen wußte, dann aber auch von den Neapolitanern, z. B. Gesualdo da Venosa, welcher ein ausgezeichneter Musikdilettant und selbst Dichter war, und von A. Scarlatti ausgebildet.

Diese Madrigale nun waren, wie ich glaube, die Hauptstücke, von welchen aus die weltliche Gesangsmusik sich weiter entwickelte. Sollte letztere sich über das volksmäßige Lied erheben, so mußten die Tonstücke nicht nur eine kunstmäßige

---

*) Die kirchlichen Tonstücke, die wir Messen, Psalmen, Motetten, Lamentationen, Oratorien rc. nennen, waren weniger durch die musikalische Form, als durch Art und Zeit der Anwendung beim Gottesdienste verschieden, und die letztern hatten sämmtlich Worte der Vulgate zum Text, welche theils selbständige Ganze der Schrift bilden (wie die Psalmen), theils aus einzelnen Stellen bestehen — wie meistentheils die Motetten, die bei der Kürze des Textes, eine um so größere musikalische Ausführung empfangen konnten.

**) Bemerkenswerth ist, daß die Madrigale, auch wenn sie geistlichen Inhalts waren, doch keinen wesentlichen Theil des Gottesdienstes ausmachten, auch nicht wie die strophischen Hymnen oder Lieder, die mit unsern Chorälen verwandt sind, in der Kirche von der Gemeinde gesungen wurden.

Ausführung gewinnen, sondern auch mehrere Formen sich von einander abscheiden; eine mannichfaltigere Instrumentalbegleitung mußte ferner den Gesang tragen und ihm zugleich eine freiere Bewegung möglich machen. Diese Ausbildung ging, sich anschließend an die Poesie, aus dem Bedürfnisse jener Zeit hervor, geistliche und weltliche Scenen, so viel als möglich, dramatisch zu vergegenwärtigen. Was das weltliche Drama anlangt, so war, wie schon früher bemerkt worden, ein Hauptbestreben der italienischen Dichter dahin gerichtet, in Hinsicht der Verbindung der Poesie mit Musik etwas der antiken Tragödie Aehnliches aufzustellen, und durch den Verein dieser Künste zugleich die fürstlichen Feste zu verherrlichen *). In den ersten Versuchen dieser Art im sechzehnten Jahrhunderte wurde die Musik nur in gewissen lyrischen Scenen zwischen den Dialog eingeflochten, indem besonders die Chöre, auf welche man die Madrigalencomposition anwendete, als mehrstimmige, contrapunctisch behandelte Gesänge vorgetragen wurden. In Schauspielen aber, welche keine Chöre hatten, bildeten solche Gesänge die Zwischenacte des Schauspiels. Aber man reihte auch mehrere Madrigale zusammen und ließ die Personen in dieser Form ihre Rollen absingen **). In

---

*) Ein solches Streben von Seiten der Poesie finden wir schon in dem Orpheus, einem (wahrscheinlich 1483) mit Musik aufgeführten dramatischen Gelegenheitsstücke des Poliziano, welches die Gattung der s. g. Pastoraltragödien eröffnete; noch mehr in des Tasso Schäferspiel Amynt (1572 aufgeführt), bei dessen Aufführung der Dialog mit gesungenen Chören abwechselte, und endlich in seines Nachfolgers Guarini noch glänzenderem pastor fido, welcher 1582 erschien und 1585 bei einer fürstlichen Vermählung in Turin aufgeführt wurde.

**) So führte Orazio Vecchi seinen Amfiparnasso 1597 auf, der aus einer Reihe auf einander folgender, durchaus fünfstimmiger Madrigalen bestand. S. Leipz. mus. Zeitung St. 41, 1830.

Frankreich wurde fast um dieselbe Zeit die Musik noch von einer andern Seite, nämlich von Seiten des Tanzes, theatralisch. Gesänge wechselten mit Tänzen und Instrumentalstücken in den ersten franz. Balletten ab *).

Aber noch fehlte zu dem eigentlichen Singspiele, welches wir Oper nennen, eine freiere Gesangsform, welche nicht nur die lyrischen Scenen verbinden und die Entstehung eines erhöhten Gefühlszustandes andeuten konnte, sondern durch welche überhaupt erst ein musikalisches Ganzes dramatischer Art möglich war. Eine solche Gesangsform mußte zwischen dem declamatorischen Vortrage des Dialogs und dem im gleichförmigen Zeitmaße vorgetragenen Gesange mitten inne stehen. Dies ist nun das musikal. Recitativ, die freie fortlaufende musikalische Declamation mit abwechselndem Zeitmaße. Die Erfindung desselben wurde gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts gemacht. Das Bedürfniß aber scheint gleichzeitig verschiedene Tonsetzer derselben nahgebracht zu haben **).

*) Ein solches Ballet wurde zu der Vermählung des Herzogs von Joyeuse 1582. aufgeführt. Vgl. oben S. 247.

**) Der Römer Emilio del Cavaliere, welcher seit 1590 verschiedene Schauspiele schrieb, und die Florentinischen Musiker Peri und Caccini streiten um diese Erfindung. Wahrscheinlich änderte jener, um einen dramatischeren Vortrag zu gewinnen, die contrapunctische, steife Form der Madrigale etwas ab und hob die musikal. Wiederholungen auf. Der Versuch wurde dann Gegenstand weiterer Besprechung in dem Hause des Grafen Bardi in Florenz, wo sich mehrere gebildete Dilettanten versammelten und das Problem behandelten, ein ganzes Drama in Musik zu setzen, und damit den Vortrag der alten Tragödie, wie sie meinten, wiederherzustellen. Die angeführten Florentiner machten diesen Versuch mit dem Singspiele Dafne, welches ein gewisser Ottav. Rinuccini gedichtet hatte. Dieses musikal. Drama, in welchem nun die ganze Musik aus Recitativen und Chören bestand, wurde in dem Hause eines jener Kunstdilettanten 1597 mit solchem Beifalle aufgeführt, daß ein neues Singspiel Euridice (aufgeführt

Als diese Erfindung einmal gemacht war, nahm schnell der Geschmack an einem solchen Schauspiele in Italien überhand, und man beeiferte sich, den Eindruck desselben durch alle andere Künste zu unterstützen *). Hierbei finden wir Veranlassung, zu bemerken, daß, wie die geistliche Musik von der Kirche abhing, so die Ausbildung der weltlichen Gesangsmusik unter Begünstigung der Fürsten und Vornehmen des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts erfolgte; zweitens daß die ersten Versuche eines musikalischen Dramas nicht durch Zufall auf alte mythische Stoffe, und zwar solche fielen, in welchen die Wirkung und Bedeutung der Musik (wie in Orpheus und Euridice) unmittelbar dargestellt werden konnte, indem diese Mythen einer tieferen dramatischen Charakterentwickelung, welche die Musik nicht leisten kann, überhoben, zugleich aber eine gewisse Pracht gestatteten, zu welcher diese Gattung hier schon als Festspiel an den Höfen der Vornehmen hinneigte; drittens, daß durch jene Versuche zuerst eine vielseitigere Ver-

1600) die Folge davon war. Vorbereitet war dieser Versuch auch dadurch, daß Vincenzo Galilei, Vater des berühmten Astronomen, welcher zu jener Gesellschaft gehörte, Dante's Episode von Ugolino und die Klagelieder des Jeremias für freien einstimmigen Vortrag mit Begleitung der Viole gesetzt hatte, aber auch schon früher Pulci seinen Morgante Maggiore (1450.) an der Tafel des Lorenzo von Medicis rhapsodenartig vortrug. Siehe Burney, general hist. of music. T. IV, p. 19. f. und Berl. musikal. Zeit. 1829. S. 202 ff.

*) Im J. 1606 componirte Claudio Monteverde, der im harmonischen Theile Erfinder war, einen Orfeo für den Hof von Mantua; in demselben Jahre erscheint schon die Oper als Volksluslbarkeit in dem Carneval, — sie wird auf beweglichen Bühnen in Florenz und in Venedig aufgeführt, wo auch (1624.) die erste opera buffa gegeben worden seyn soll. Seit 1637 werden ihr stehende Bühnen in Italien errichtet. Die schlechten Operdichtungen dieser Zeit aber, welche zu äußerem Pompe ihre Zuflucht nahmen, begünstigten schon frühe die Herrschaft des Gesanges.

bindung der Instrumentalmusik mit dem Gesange eintrat, welche dem Gesange immer freiere Bewegung gestattete: — denn so wie der Sologesang Instrumentalbegleitung forderte, so hob auch das Spiel der Instrumente wieder den Sologesang, welcher durch jene, wie der Mensch von Boden und Umgebung, getragen wird *). Zuletzt bemerken wir noch, daß hier die Scheidung des musikalischen Dramas von dem Schauspiele beginnt, welche, wie oben bemerkt worden (vergl. S. 212.), eben so wichtig ist für das moderne Drama, als der strengere Unterschied des Tragischen und Komischen für das antike, indem, wenn dort die dramatische Poesie alle Künste vereinigte und die Musik sich unterordnete, hier die Musik, die nur der Oper wesentlich ist, ihr eignes Drama erzeugt und alle Künste zu einer gemeinsamen Wirkung verknüpft.

Ein anderer Uebergang zur weltlichen Musik, durch welchen auch die geistliche Musik späterhin modificirt wurde, fand statt durch das geistliche Drama oder Oratorium. Wir wissen, daß die dramatische Darstellung von Handlungen aus der heiligen Geschichte sehr alten Ursprungs ist: in Italien kam dazu die Mitwirkung der Musik. Hier empfing diese Gattung, wiewohl erst später, von der Congregation des Oratoriums (gestiftet von Philipp Neri) in welcher geistliche Musiken dieser Art zuerst aufgeführt wurden (1558), seinen Namen. Die Recitativform wendete hierbei zuerst der

*) Schon bei Aufführung jener Euridice werden das Harpsichord, Chitarone, Viola da Gamba, und die große Laute als begleitende Instrumente genannt; — da hingegen bei der Oper Orfeo des Monteverde das Orchester schon aus dreißig bis vierzig Personen bestand. Carissimi, ein berühmter päpstlicher Capellmeister (um 1640), setzte auch Instrumente zu seinen Motetten.

oben genannte Emilio del Cavaliere in seinem 1600 aufgeführten Oratorium anima e corpo an. Da aber das Oratorium nicht, wie die übrige geistliche Musik, einen wesentlichen Theil des Gottesdienstes ausmachte, so erklärt sich damit auch, warum diese Gattung geistlicher Musik die Formen des weltlichen Singspiels annehmen konnte. — Zwischen Oper und Oratorium stellt sich, als der Cammermusik angehörend, die Cantate im engern Sinne, welche in dieser Form im siebzehnten Jahrhunderte ebenfalls in Italien entstand und dem eben erwähnten Carissimi beigelegt zu werden pflegt.

War nun einmal in dem Recitativ die Form des rhythmischfreieren Ausdruckes vorhanden, so konnte auch der melodische Gesang durch Gegensatz um so mehr hervortreten. Es bildete sich daher nun allmälig die Arie als besonderes regelmäßiges Musikstück aus *), in welchem man sich von der steifen contrapunctischen Form des Madrigals immer mehr entfernte. Nun konnten auch die verschiedenen Formen mehrstimmiger Singstücke, Duette ꝛc. folgen und mit der Arie abwechseln.

Durch Alles dieses erhob sich die italienische Oper auf jene Höhe, welche sie besonders bei den Neapolitanern im achtzehnten Jahrhunderte erreichte; — denn während die alte Kirchenmusik hier mit Scarlatti's Schülern unterging, gingen, und zwar meist aus dieser Schule, berühmte Meister hervor, wie der, neue Wirkungen des Orchesters und neue

---

*) Cavalli, (des in der vorigen Anmerkung genannten Carissimi Schüler) soll die Arie von dem Recitativ, welches schon sein Lehrer bedeutend verbessert hatte, mehr geschieden haben; ein anderer Schüler des letztern Meisters, Scarlatti, führte das obligate Recitativ, das Ritornell und das da Capo in den Arien ein; Vinci aber, der Schüler Scarlatti's, strebte auch die Instrumentalbegleitung dem Zustande der Personen, welchen er durch einfache Melodie ausdrückte, angemessen zu machen.

Accordenfolgen einführende, Jomelli (geb. 1714, st. 1774), der feurige, in anmuthigen Melodieen erfinderische Piccini, der die Finales der Oper einführte (geb. 1728, st. 1800), der zärtliche Sacchini, Sarti, Martini, und das Kleeblatt der alt-neapolitanischen Schule, der anmuthige, aber einförmige Paisiello (geb. 1741, st. 1816), der in die Ensembles Entwickelung brachte; der lebhaftere Cimarosa (geb. 1755, st. 1801), und Zingarelli (geb. 1752), welche Tonsetzer alle Theater Europa's mit ihren lieblichen Gesängen erfüllten und bezauberten. Mit diesen Meistern gleichzeitig lebten die Operndichter Apostolo Zeno und Metastasio (geb. 1698, st. 1782), deren wohlklingende Verse den Tonsetzern und Sängern sowohl Anregung, als hinlängliche Freiheit gaben, allgemein und oberflächlich entworfene Gefühlsschilderungen mit ihrer Kunst und Empfindung auszufüllen. Diese Allgemeinheit der Empfindung, in der ital. Opernpoesie, bei welcher antike und moderne Stoffe keinen Unterschied machen, so wie das, schon in der Sprache selbst sich ankündigende, Grundbestreben nach sinnlichem Wohllaut, welches zu methodischer Bildung naturbegünstigter Stimmorgane, und daher zum ausgeführten Kunst- und Bravourgesange führte, legte der dramatischen Charakteristik in der Oper ein großes Hinderniß in den Weg. Hierdurch geschah es, daß wenigstens die ernste ital. Oper (seria) bis auf die neueste Zeit mehr Concertoper, oder mit andern Worten Concertgesang im Costüm war, — dahingegen die komische Oper (opera buffa) wegen der nationalen Munterkeit und komischen Laune, welche hier zu Tage kommt, eine Charakteristik darbietet, welche durch die Anwendung des ausgeführten Kunstgesanges nicht gestört, ja oft erhöht wird. So, scheint es, haben die Italiener eine höhere Blüthe in der letztern, als in der opera seria erreicht.

Wir können hier nicht so weit in das Einzelne gehen, daß wir auch den Fortschritt des Gesanges in den verschiedenen Gesangsschulen zu bezeichnen versuchten; wir bemerken nur, daß Italien bis zum Schlusse des vorigen Jahrhunderts alle andern Länder im Kunstgesange übertraf. Daß aber auch das Instrumentspiel im siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderte sich dort, und vornehmlich unter den Neapolitanern, ausgebildet habe, sehen wir schon an dem großen Orgel- und Clavierspieler Frescobaldi (aus Ferrara, geb. 1591, lebte noch 1641), der in seinen Clavierstücken und kunstreichen Fugen auch großen deutschen Tonsetzern ein Muster war; und an den großen bologneser Violinisten Corelli (geb. 1653, st. 1713) und Tartini (geb. 1692, st. 1770), deren ausdrucksvoller Vortrag noch jetzt sprichwörtlich ist.

Wenn nun durch die Italiener vornehmlich das melodische Element in der Musik zur Ausbildung kam, so war es das declamatorisch-rhythmische, welches bei den minder musikalischen Franzosen, zufolge ihrer ganzen Nationalbildung und der Beschaffenheit ihrer Sprache, vorherrschend ward. Wie nämlich schon der reine Wohlklang und melodische Fluß der italienischen Sprache zum Gesange führt und ein Vorherrschen der Melodie bestimmt, so ist der Gesang der Franzosen, bei minderem Klange und natürlichem Wohllaute der Sprache, genöthigt, sich mehr an Sinn und Inhalt der Worte anzuschließen. Bei den Italienern ist der Gesang Sprache der allgemeinen, unmittelbaren Empfindung, Ausdruck der Lust am Singen selbst, — bei den Franzosen mehr Verstärkung der Empfindung und des Gedankens, welchen die Worte bezeichnen. Bei jenen ist es der Gesang, der den Worten die Empfindung giebt, welche sie nur im Allgemeinen andeuten: — weshalb er auch mehr melismatisch ist; dahingegen die Richtung der französi-

schen Gesangsmusik dahin geht, den Text im Einzelnen und jede Wendung des Gedankens von Wort zu Wort zu verfolgen, was natürlich die freiere Entwickelung der Gesangsmelodie hindert und vornehmlich zur rhythmischen Declamation führt, welche syllabisch ist. Es kann somit auch nicht auffallend seyn, daß unter den Epoche machenden Gesangscomponisten keiner Frankreich durch Geburt angehört.

In Frankreich, wie in den Niederlanden, wurde die Kirchenmusik im sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderte auf gelehrte Weise behandelt, und die Chöre wurden von Geistlichen gesungen. Muntere und leichte chansons, aus den Zeiten der Troubadours herrührend, waren die eigenthümliche Nationalmusik, welche auch späterhin mit dem meisten Glücke ausgebildet ward; daneben wurden hier verschiedene Arten von Tanzstücken erfunden, deren Verbindung mit Gesängen, wie wir oben (S. 247.) bemerkten, eine eigne Gattung von Singspielen (das s. g. Singballet) hervorbrachte. Im sechzehnten Jahrhunderte wurde die italienische Musik an den Hof von Frankreich eingeführt, womit schon Baif unter Karl IX. und Heinrich III. beschäftigt war. Unter Ludwig XIV. ließ Cardinal Mazarini (1645) die erste italienische Oper durch italienische Sänger am Hofe aufführen, welche einige französische Tonsetzer, ohne großen Erfolg, nachzuahmen suchten. Im Jahre 1672. erhielt der in Florenz (1633) geborene und in Frankreich gebildete Violinspieler Lulli (st. 1687) das Privilegium der Oper und arbeitete mehrere franz. Opern ernsten Styls, welche bis auf Gluck sich in der Gunst der Franzosen erhielten, weil sie ihrem Bedürfnisse nach rhythmischer Declamation zusagten, und seine Recitative und Gesänge mit den poetischen Texten, welche ihm hauptsächlich Quinault (und Corneille) lieferten, in genauer Uebereinstimmung standen. Daneben bildeten sich in den mit Volksliedern verflochtenen

Possenspielen des Jahrmarktstheaters in Paris (théâtre de la foire) die ersten Keime zur komischen Oper der Franzosen aus. — Nach Lulli erwarb sich erst der gelehrte Contrapunctist Rameau, welcher 1733 mit seinem ersten Werke auftrat, durch künstliche Harmonien, Anwendung stärkerer, pomphafter Begleitung, besonders in seinen emphatischen Chören, die Herrschaft über die französische Bühne. Im Jahre 1752 entstand durch die Ankunft einer italienischen Buffogesellschaft, welche die Opern des Pergolese, Jomelli, Leo, Galuppi aufführte, der erste Streit in Paris zwischen dem monotonen französischen und dem melodiereichen italienischen Geschmacke. Selbst Rousseau nahm gegen den Geschmack seiner Nation in der ernsten Oper Partei und brachte seinen devin du village (1753), in welchem er einfache Melodien mit Charakter zu verbinden strebte, nicht ohne Beifall auf die Bühne. Allein mit Verbannung der italienischen Buffons trat die alte Autorität Rameau's wieder ein. Doch das Bedürfniß nach einfacher Melodie ließ sich nicht verbannen; daher machten die Versuche des Italieners Duni (1557), dieselbe in die komische Oper einzuführen, größeres Glück. Philidor, Monsigny und Gretry gingen auf diesem Wege fort, und so bildete sich durch eine Art von Vereinigung zwischen dem Declamationsstyle der Franzosen und dem melodischen Style der Italiener die (späterhin auf dem théâtre Feydeau dargestellte) opéra comique, oder Operette; eine Gattung, in welcher die Franzosen am meisten Angenehmes und Erfreuliches geleistet haben. Es ist aber diese opéra comique im Sinne der Franzosen das Singspiel, in welchem Gesang mit gesprochenem Dialoge abwechselt.

Während nun Lulli's und Rameau's künstliche Manier noch immer herrschte, kam der Deutsche Gluck (geb. 1714, st. 1787.) im Jahre 1774. nach Paris und griff,

weil er das Princip der dramatischen Zweckmäßigkeit mit der Anmuth einfacher und ausdrucksvoller Melodie möglichst vereinigte, mithin das Ziel der französischen Nationalität in der Opernmusik, die innige Anschließung derselben an die dramatische Poesie, auf eine Weise erreichte, daß die Gelehrten meinten, er habe die mit Musik verbundene Tragödie der Alten wiederhergestellt, auf eine unerhörte Weise in den Geschmack der Nation ein. Wie viel ihm die französische Musik selbst dazu Anregung gegeben, ist nicht auszumessen; gewiß ist es aber, daß Gluck, welcher früher den italienischen Meistern nachgearbeitet hatte, seitdem er in England gewesen war (er ging dahin 1745), den Styl der italienischen Concertoper aufgab, und in vereinfachten Formen schon 1769 seine italienische Alceste, dann seinen Orpheus schrieb, daß er ferner, als er durch seinen Gönner, den französischen Gesandten in Wien (1774), den aus Racine's Trauerspiel zur Oper umgearbeiteten Text zu seiner Iphigenie en Aulide empfing, die großartige Einfachheit seines Styls noch steigerte, und seitdem es ihm unter dem Schutze der Königin Antoinette (1776) gelungen war, diese Oper auf die Bühne zu bringen, seine größten Werke hervorbrachte, — worunter auch die umgearbeitete Alceste und Orpheus, Armide ꝛc. — In der That hat Gluck in diesen großen Operwerken, welche er erst von seinem dreiundsechzigsten Jahre an schrieb, die Musik weit mehr, als seine Vorgänger der dramatischen Poesie untergeordnet und sich darin dem französischen Geschmacke nur in sofern angeschlossen, als er das, in der deutschen Kunst vorherrschende, Princip der dramatischen Wahrheit, welches so leicht zum Prosaischen führt und von der declamatorischen Musik der Franzosen bisher auf beschränkte Weise verfolgt worden war, in einem größeren Sinne und Umfange anwendete. Die Musik nämlich strebt bei ihm mit der Handlung fort und erscheint überall nur

durch den Gegenstand derselben bestimmt; — in Hinsicht der eingeflochtenen Tänze mußte er sich jedoch dem herrschenden Geschmacke fügen. — Ferner schildert seine Musik die edleren und höheren Empfindungen des gebildeten Menschenherzens. Der durch die Worte bedingte Ausdruck derselben wird ihm Hauptsache; ihm opferte er alle Solfeggien, und alle bisher stehende Formen der Musikstücke, welche der Wahrheit jenes Ausdrucks im Wege standen; dagegen wechselten bei ihm in der mannichfaltigsten Weise, wie es die Poesie zu fordern schien, ein geistreiches Recitativ mit Cantilene, und indem durch Herrschaft des einfach declamatorischen Ausdrucks auch die Melodie ihren freiern Gang verlor, wurde es ihm möglich, Verstand und Herz der Zuhörer zugleich anzusprechen. So begründete er als erster dramatischer Componist eine neue Epoche in der Opermusik, und sein, durch Kenntniß des Alterthums gebildeter, Verstand, der immer den Ausspruch: nichts ist schön, was nicht wahr ist, verfolgte, leistete ihm hierbei große Dienste. Weil er aber den declamatorischen Ausdruck als das Herrschende ansah, so ordnete er auch die Harmonie der Melodie unter und bediente sich der in Frankreich vorhandenen Instrumentalmusik zur Erhöhung jenes Ausdrucks in homophonischer Weise, so wie er überhaupt die Mittel des kräftigen Genius mit der verständigen Sparsamkeit des Greises verwaltete. Bevor aber Gluck zu jener Herrschaft auf der französischen Bühne gelangte, welche die eintönigen Psalmodieen eines Lulli und Rameau in Vergessenheit brachte, hatte der deutsch-französische Charakter noch einmal mit dem italienischen Opernstyle zu kämpfen, welcher damals in Paris durch den melodiereichen Piccini und Sacchini repräsentirt wurde. Es war dies der Kampf zwischen reinmusikalischer Melodie und declamatorisch-melodischem Ausdrucke, zwischen dem Principe des ausgebildeten Wohl-

lauts und dem der dramatischen Wahrheit. Dieser Kampf der Piccinisten und Gluckisten ging, durch das lebhafte Interesse an der Bühne gehoben, selbst bis zu Thätlichkeiten fort — bis endlich Gluck durch seine Iphigenie in Tauris sich den Siegerkranz erwarb. Von da an sahen die Franzosen Gluck völlig als den ihrigen an und erkannten seinen Opern, gleich ihren nationellen Tragödien, das Beiwort des Classischen zu; und während Piccini an Freiheit des Gesangs und Lieblichkeit seiner Melodien verlor, so wie er sich der französischen Sprache anschloß, näherten sich andere italienische Meister, welche auf der franz. Bühne erschienen — wie Piccini's Nachfolger Sacchini (in seinem Oedip) und Salieri (in seinem Tarar und den Danaiden) — seinem siegenden Gegner an. Neben der großen Oper behielt jedoch die nationale komische Oper ihr eigenes Gebiet, und Gretry, der im rührenden Style am meisten beliebt wurde, Dalayrac u. A. entwickelten dieselbe mit großem Beifalle, indem sie die nationelle Romanze zum Kerne und Mittelpuncte ihrer Compositionen machten.

Schon Gluck, noch mehr die spätern Erscheinungen in der franz. Musik, nöthigen uns, auf die Bildung der deutschen Musik, die hier so große Einwirkungen äußerte, zurückzusehen. Die deutsche Musik, welche ihre höchste Blüthe erst in diesem Jahrhunderte erreichte, offenbart, der südlichen gegenüber, schon frühzeitig ein Vorherrschen von Kraft und Innigkeit über die sinnliche Anmuth; sie strebt, das Denken mit dem Empfinden zu verbinden, und steigt damit auch tiefer in den Ausdruck des innern Lebens hinab; ferner zeigt sie ein Uebergewicht des harmonischen Elements und der Instrumentalmusik, durch deren Ausbildung unter den Deutschen erst die Musik zu einer, Natur- und Menschenleben umfassenden, Tonwelt erhoben worden ist. Wie die

Deutschen, welche früher die Harmonie von den Italienern empfingen, wiederum im sechzehnten Jahrhunderte die Lehrer der Italiener geworden sind, haben wir oben angedeutet. Auch die deutsche Musik ging von der Kirche aus, aber sie nahm in dem protestantischen Deutschland seit der Reformation eine neue Richtung an. So wie nämlich der Protestantismus jeden Gläubigen einen freien Zutritt zu den Urkunden der Offenbarungslehre gewährte und die Mittheilung des göttlichen Worts weder an die Hände einer Priesterclasse, noch an fremde Zunge knüpfte, und mithin den Glauben zur völligen Selbständigkeit erhob: so gab er auch der Gemeinde an dem Kirchengesange, als dem Mittel gottesdienstlicher Erbauung und gemeinsamen Ausdrucks religiöser Empfindung, größern Antheil, wiewohl er übrigens die Musik überhaupt nicht mehr als wesentlichen Theil des Gottesdienstes, wie sie es in der katholischen Kirche war und bleibt, anerkannte. Es mußte somit ein einfacher religiöser Volksgesang in der protestantischen Kirche hergestellt, und dieser durfte nicht in jener, von der Muttersprache verschiedenen, mysteriösen Kirchensprache gesungen werden. Dies geschah nun in dem Choral; — daher auch in Luther's Zeit und in der unmittelbar nachfolgenden so viele deutsche Kirchenlieder und Choralmelodien ihren Ursprung haben, welche aus der Kirche auch in das Haus übergingen *). Denn Letzteres

*) Auch die katholische Kirche besaß strophische Kirchengesänge zu lateinischen Hymnen, von denen einige durch Unterlegung deutscher Worte sich in der protestantischen Kirche erhalten haben; ja der Choral scheint, jenen Melodien nach, in der römischen Kirche selbst entstanden und nächst den Psalmen der älteste Kirchengesang gewesen zu seyn; aber der Choral wurde in der protestantischen Kirche, wegen jenes volksmäßigen Bedürfnisses, herrschende Gesangsform; daher nicht nur die Zahl der Melodien

sind wohl die einfachsten kirchlichen Gesänge, an welchen blos die Harmonie einen kunstmäßigen Antheil haben kann. Beschränkt nämlich erscheint diese Gattung insbesondere darum, weil der kirchliche Gebrauch von Seiten der ungeübten Volksmenge nur eine beschränkte Zahl von Melodien gestattet; dadurch aber, daß nun mehrere Lieder auf dieselbe Weise gesungen werden, die wahre und genaue Verbindung zwischen Musik und Poesie nicht mehr bestehen kann. Aus demselben Grunde geht der einförmiglangsame, oder vielmehr unrhythmische Gang des Chorals hervor, der nur für einen beschränkten Kreis von Empfindungen paßt. Aber eben diese Beschränktheit macht es möglich, daß, wie Nägeli *) sich ausdrückt, Tausende zusammensingen konnten, auch ohne das Singen gelernt zu haben. Wiewohl man nun nicht läugnen kann, daß der größere Theil jener Choralmelodien, aus der Zeit vor der Reformation stammend, sich einseitig an die Stimmung der Buße und dumpfer Zerknirschung hält und der freien Erhebung und des Gottesvertrauens ermangelt, welches der Mensch durch die gereinigte evangelische Lehre wieder gewonnen hat, daß ferner seine langsamen Töne oft „gleich sündebeladenen Pilgern in tiefen Thälern dahinschleichen", — so muß man doch auch anerkennen, daß der Choral die Grundstimmungen der christlichen Andacht in feststehenden Formen aufgefaßt hat, und daß in vielen derselben die frische wiedergeborene Glaubenskraft des Protestantismus tönt. Indem er nun so, eine ehrwürdige Reliquie, aus unserer religiösen Vorzeit herübertönt, vereinigen sich in ihm nicht nur unzählige Stimmen der Gemeinde, sondern auch

sich beträchtlich vermehrte, sondern auch die harmonische Seite desselben, vornehmlich unter den Deutschen, zur Ausbildung kam.

*) Vorlesungen über Musik. Stuttgart 1826. S. 204.

die Andacht der Gegenwart mit dem Glauben vergangener Geschlechter.

Aber eben jene Allgemeinheit unentwickelter Empfindung, durch welche der Choral dem, mehr individualisirten, weltlichen Volksliede entgegengesetzt ist, und die Einförmigkeit dieses volksmäßigen Gesangs forderte seinen Gegensatz in der protestantischen Kirche. Auch im kunstmäßigen Gesange wollte man Gott preisen und die Empfindungen der Andacht auch in Tönen entwickeln. Dieses Bedürfniß war der nächste Grund, warum man den figurirten Chorgesang in der protestantischen Kirche nicht nur beibehielt, sondern ganz besonders ausbildete. Aber da, wie oben bemerkt worden, die eigentliche Musik in der protestantischen Kirche keinen wesentlichen Bestandtheil des Cultus, sondern nur einen Schmuck des Gottesdienstes ausmacht, so konnte eben darum schon früherhin der figurirte mehrstimmige Gesang sich vielseitiger und künstlicher, in Rhythmus und Contrapunct, gestalten, als dies in der römisch-katholischen Kirche vordem geschehen war. In dem Gesange Palestrina's, welcher einfach ausgebildeter, religiöser Chorgesang mit selbständigen Stimmen ist, bilden dennoch alle Stimmen nur einen Ausdruck, indem alle nur in einem frommen Gefühle übereinstimmend sich bewegen; kein Gefühl des Individuums wird ausgesprochen, sondern die heilige Offenbarung will sich der Gemeinde verkünden. Der kunstmäßige, religiöse Gesang der Protestanten verstattete dagegen das Aussprechen individueller Gefühle zum Zwecke der gemeinsamen Erbauung. Solostimmen erhoben sich aus dem Chore, gleichsam begeisterte Stimmen in der Gemeinde, und jubelten Dank und Erhebung, und das Heilige durchdrang alle menschliche Empfindungen. Dieser kunstmäßige Gesang, dem volksmäßigen gegenüber, trat besonders in den Motetten der Protestanten hervor,

in welchen die Musik aus den mannichfaltigsten Wendungen und Bewegungen zusammentönender und mit einander abwechselnder Stimmen ein kunstreiches Tongebäude aufführte, aus welchem immer die heiligen Bibelworte (meist in der Muttersprache) hervortönten *). Die Ausbildung dieser Gesangsgattung, in welcher die Musik offenbar über den Text vorherrschte, wenn sie nicht ihre Kunstsprache mit ihm ganz durchdrang, wurde durch die schon von Luther begünstigte Anstalt der Singchöre unterstützt, deren Vorsteher zugleich die Musik lehrten. Die ausgezeichnetsten deutschen Componisten und Musikgelehrten des sechzehnten Jahrhunderts waren Cantoren und Organisten. Motettengesang und Orgelspiel, beide durch die Kunst der Harmonie verbunden, bildeten die eigentliche protestantische Kirchenmusik und waren das Höchste für die musikalische Kunst jener Zeit, beide gleichsam das für das Innere der Kirchen, was das Arabesken- und Blumenspiel an dem Aeußern des Gotteshauses; beide mit einander fortschreitend **). Auch in Deutschland herrschte noch die gelehrtere Kirchenmusik mit ihren Formen über die weltliche vor, die vornehmlich in Madrigalen und Tänzen in verschiedenen Volksweisen bestand. Im siebzehnten Jahrhunderte aber drang die ital. Opernmusik in Deutschland ein, und wir finden an vielen Höfen italienische Capellmeister. Im Jahre 1628 wurde schon in Dresden das von Opitz nach Ri-

*) Lateinischen Texten wurde, als Ueberbleibseln kirchlicher Gelehrsamkeit, in der protestantischen Kirche ein zufälliger Raum gestattet. — Der Gesang der lateinischen Hymnen, welcher größtentheils syllabisch und homophonisch war, wie der Choral, aber doch eine freiere Bewegung und Harmonie, als dieser hatte, blieb zwischen der gelehrten contrapunctischen Motette und dem volksmäßigen Choralgesange in der Mitte stehen.

**) Zu beiden kamen nachher die s. g. Concerte und Symphonien, d. i. contrapunctisch gearbeitete Orchestersätze, hinzu.

nuccini bearbeitete Singspiel Dafne aufgeführt. Nach dem dreißigjährigen Kriege aber finden wir das erste deutsche Operntheater in Hamburg unter dem berühmten Componisten Reinh. Kayser aus Weißenfels, und viele große Organisten aus Thüringen und Sachsen (von Kerl, Frohberger, Theile, Zachau rc.) bereiteten den von hier ausgehenden großen Meistern den Weg.

Wir können die Periode deutscher Musik, die mit dem Ende des siebzehnten Jahrhunderts schließt, mit Hinsicht auf den ganzen damals herrschenden Charakter deutscher Cultur die Verstandesperiode nennen. Denn in ihr wurde der Mechanismus der Tonkunst gründlich ausgebildet und dadurch die Periode des strengen Styls, oder die erste Blüthe der deutschen Musik in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, vorbereitet, in welchem sich ein höherer Geist mit der Technik verbindet. Wie nämlich in der Philosophie, so gab es auch in der Musik eine Scholastik; sie bestand in der gelehrten Handhabung der Harmonie. In dieser findet der Verstand am meisten seine Nahrung; in ihr lieferte er seine Kunststücke — daher bisher die Herrschaft strenger contrapunctischer Behandlung. Eben so herrschte in der gedachten Zeit in der deutschen Poesie der nüchterne Verstand, und daher mangelte es auch der Vocalmusik, außer den biblischen Texten, am begeisternden Stoffe. Dagegen konnte hier, oder nirgends, die Musik als Instrumentalmusik selbständig werden, wenn das Tonspiel, welches in Hinsicht auf Rhythmus, Harmonie und Melodie kunstmäßig ausgebildet war, von einem freien Geiste durchweht, und das, was bisher nur künstlich war, Geist und Leben wurde. Wir wollen damit nicht sagen, daß nicht in einzelnen großen Werken früherer Deutschen auch ein freier Geist gelebt hatte; aber im Allgemeinen gab doch in der bis-

her geschilderten Zeit nur Besitz der Technik und gelehrter nüchterner Künstlichkeit Anspruch auf Künstlerruhm, und steife Kunstformen hinderten die Mannichfaltigkeit freier Bewegung. Aeußerlich betrachtet konnte dieses Selbständigwerden der Instrumentalmusik nur von der Herrschaft eines Harmonieinstruments ausgehen; dieses aber war, nächst der Orgel, bei den Deutschen auch das Clavier*), und dadurch schloß sich die Instrumentalmusik zunächst auch an den Kirchenstyl an.

Jenes große Werk nun begann der Riesengenius eines Joh. Sebastian Bach (geb. 1685, st. 1750), der tiefsinnigste Harmoniker contrapunctischen Styls, der gleichsam aus den kunstreichsten Stimmverflechtungen einen Dom zum Himmel aufführte und das tiefste musikalische Denken mit der erhabensten Empfindung vereinigte. Diese Macht über die Harmonie, deren Gebiet er durch seine Erfindungen bedeutend erweiterte (man denke an seine chromatischen und enharmonischen Fortschreitungen), ging von seiner Herrschaft über die ehrwürdige Orgel aus, die an harmonischer Vollstimmigkeit von keinem andern Instrumente übertroffen wird, und ging von da auf das von ihm vervollkommnete Clavier, als Cammerinstrument, und dann auch auf das, noch einfache, Orchester über. Bach brachte aber nicht nur in den zwei Hauptformen damaliger Instrumentalmusik, d. i. in der von der Orgel und Kirche ausgehenden Fuge, in welcher er seine Muster (Frohberger und Frescobaldi) noch übertraf, und in der von dem Tanz und französischen Theater herstammenden Suite

*) Nägeli bemerkt a. a. O., daß bei den Italienern die Violine, ein melodieführendes Instrument, früher herrschend gewesen sey, als das Clavier, wie denn überhaupt die italienische Instrumentalmusik mehr den Gesang nachgeahmt, als nach selbständiger Ausbildung gestrebt habe.

(d. i. in der Aufeinanderfolge mannichfaltiger, größtentheils von Tanzrhythmen ausgehender Sätze) das Höchste hervor *), sondern er schuf mit unerschöpflicher Phantasie auch neue Formen und, aus dem strengern contrapunctischen Kreise heraustretend, bereitete er auch (z. B. durch seine Präludien, oder kleinen Phantasien) jene freiere Schreibart vor, in welcher die Melodie einer Stimme vorherrscht. Seine kunstreichsten Combinationen sind durch Geist beherrscht, und die strengste Regel ist ihm nur eine selbstgesetzte Schranke, in welcher er sich mit spielender Leichtigkeit bewegt. Aber nicht blos ein geistvoller Tonsetzer und Instrumentalharmoniker war Bach, — sondern ein wahrhaft religiöser Tondichter. Das Evangelium ward ihm in heiligen Tönen aufgeschlossen **). In diesen Tönen vergegenwärtigt er das Leiden des Erlösers und die mit Blut besiegelte Gründung des neuen Bundes in der mitempfindenden und glaubens-

*) Das Beste über diese verschiedenen Formen in kunstgeschichtlicher Hinsicht hat kürzlich Nägeli a. a. O. S. 103 ff. vorgetragen. In der reinen Fuge, die von einem Harmonieinstrumente ausging, wird ein musikalischer Satz durch Erscheinung in verschiedenen Intervallen, Wendungen und Verflechtungen zu einem harmonischen Gewebe ausgebildet, und die harmonische Mannichfaltigkeit dieses Musikstücks ist durch strenge contrapunctische Entwickelung bedingt; in der Suite, welche aus Zusammenstellung verschiedener Toureihen entstand, trat mehr die rhythmische Mannichfaltigkeit hervor; und weil diese die reinen (nicht von Gesang entlehnten) Instrumentalfiguren begünstigt, so ward durch ihre Ausbildung insbesondere die reine Instrumentalmusik befördert. Seb. Bach aber übertraf an Reichthum origineller Instrumentalfiguren seine Vorgänger (z. B. den Franzosen Couperin) weit.

**) Man vernehme die begeisterte Stimme von Marx in der Berl. mus. Zeitung 1829. S. 66 ff. 73 ff. S. 79 ff. 89 ff. über Bach's große Passion nach des Evangelisten Matthäus Bericht, durchflochten mit Picander's (Henrici's) Liedern und Chören. S. ferner Rochlitz, für Freunde der Tonkunst III. Bd. S. 361.

vollen Gemeinde; und mit aller Pracht und Fülle der Harmonie spricht er in seinen, zu rechter Zeit wiedererweckten, Messen, großen doppelchörigen Motetten, und geistlichen Cantaten die auf das Evangelium gegründete Kraft des Gottesvertrauens aus, — mehr den Gesammtinhalt, als die einzelnen Worte seines Textes ergreifend.

Wir übergehen die ausgezeichneten Kirchencomponisten und Theoretiker, welche aus S. Bach's Schule hervorgingen (z. B. Stölzel und Homilius), und kommen zu dem zweiten Repräsentanten dieser Periode, dem großen Geo. Friedr. Händel (geb. 1684, st. 1759), den sein Bildungsgang durch die Oper hindurch zu dem geistlichen Oratorium führte, in welcher Gattung er auch das Höchste aufgestellt hat. Denn ob er gleich schon, als Nachfolger Kaiser's in Hamburg, sich dem Theater gewidmet, in Italien sogar mit den berühmtesten inländischen Componisten im Concertstyle der italienischen Oper glücklich gewetteifert hatte, so räumte er doch in England nach mannichfaltigen Leistungen endlich den Gegnern dieses Gebiet und erkannte seinen höhern Beruf, indem er für die geistlichen Concerte in London seine Cantaten und Oratorien setzte, welche seine zahlreichen Opern (er soll 44 geschrieben haben) und Instrumentalstücke bald verdunkelten *). Es ist hierbei auffallend, daß zwei der größten deutschen Tonsetzer, nämlich er und sein jüngerer Zeitgenosse

---

*) Schon 1720 schrieb Händel sein Oratorium Esther für die Capelle des Herzogs von Chandos, welches aber erst 1731 zur Aufführung gekommen seyn soll; seit 1732 aber folgten seine großen Oratorien schnell auf einander, unter denen wir nur erwähnen wollen Athalia und Deborah, Alexander's Fest (aus seiner Oper Alceste umgearbeitet 1736.), Israel in Aegypten, Saul, der Messias (1741.), Samson (1742.), Semele, Joseph und Judas Makkabäus (1746.), Josua, Salomon, Jephtha (1751. sein letztes Werk).

Gluck (vgl. oben S. 280), seit ihrem Aufenthalte in dem unmusikalischen England bewogen worden sind, ihren musikalischen Styl zu ändern. Aber eben dieses Einfachere, Volksmäßigere der englischen Musik scheint den aus Italien kommenden und über die Wirkung ihrer Arbeiten nachdenkenden Deutschen ein Anstoß geworden zu seyn, ihren Gesang zu vereinfachen und mehr nach charakteristischem Ausdrucke zu streben. Bei Händel erklären wir uns aus jenem Einflusse zum Theil die Kraft der Popularität, die sein Gesang annahm *) und welche ihn in England eben so einheimisch machte, wie es Gluck in Frankreich wurde, wogegen die Sangbarkeit seiner Stimmen, welche ihn von Bach unterscheidet, sich aus dem Einflusse der italienischen Schule auf ihn ableiten läßt, der charakteristische Ausdruck der Situationen und Bilder aber, durch welchen seine Musik sich wiederum von dieser trennt und mit Gluck verwandt ist, auch durch das enge Anschließen an die beschreibende Poesie englischer Dichter, welche er größtentheils seinen Oratorien zum Grunde legt, bedingt wird. Indem nun Händel sich einer Gattung widmete, deren Inhalt meistentheils biblisch, deren Form aber dramatisch war, und die daher zum größten Theil auf der Bühne feierlich aufgeführt wurde, suchte er auch die freiern Formen der dramatischen Musik mit religiösem Sinne anzuwenden, und der einfachen, würdigen Melodie die Harmonie unterzuordnen. Wenn deshalb seine weltlichen Arien durch ihren Zuschnitt noch die Form der Zeit und die Rücksicht auf den Sänger verriethen, so erhielten seine geistlichen Recitative und Arien einen objectiveren Ausdruck und schilderten den Inhalt religiöser Gesinnungen. Viele sind jedoch in instrumentaler Hinsicht nur angedeutet vorhanden, indem auf ein mehr improvisirtes Spiel

*) Auch nahm Händel viele englische Volksmelodieen in seine Opern und andern Werke auf.

der Orgel oder des Flügels gerechnet war, woreindamals die Organisten ihre Stärke setzten. Aber noch höher, und dem Zahne der Zeit unerreichbar, stehen seine Chöre durch ihre großartige Erhabenheit, Feierlichkeit und Kraft; hier ergreift er durch große, einfache Massen, welche durch verstärkte Besetzung der Stimmen bis zum höchsten Eindrucke des Feierlichen, Würdigen und Prächtigen gesteigert zu werden bestimmt sind. So erscheint er als eigentlicher Schöpfer des wahren geistlichen Oratoriums, und sein Messias insbesondere nicht nur als eine seiner würdigsten und größten, sondern, zugleich auch als seine umfassendste Schöpfung in dieser Gattung, — eine wahrhaft christliche Epopöe in Tönen, wie ihn Herder nannte, umfassend die ganze Erscheinung des Erlösers auf Erden und auf dem Grunde sinnvoll zusammengestellter biblischer Stellen aufgeführt, eine wahrhaft evangelische Musik, da sie die frohe Botschaft von der großen Offenbarung durch Christus mit Tönen erhabener Glaubensfreudigkeit in die Welt verkündet.

Der dritte große Repräsentant dieser Periode nun ist Gluck, von welchem wir schon oben gesprochen. Wenn Bach ganz der Instrumentalharmonie und der ernsten Musik gewidmet war, die in der Kirche ihren Sitz hat, Händel Schöpfer jenes Oratoriums war, welches die Musik aus der Kirche in das weltliche Leben überführt, so gab sich Gluck, der erste wahrhaft dramatische Componist, ganz der Bühne hin, und indem er sich von der Schilderung der Situationen zur musikalischen Schilderung der Charaktere (Charakteristik) erhob, schied sich durch ihn noch mehr der weltliche und geistliche Styl. Der dramatischen Wahrheit und dem declamatorischen Ausdrucke, die er durch Anschließen an die französische Poesie gewann, strebten mehrere (besonders die Liedercomponisten J. P. A. Schulz und Friedr. Reichardt)

nach. Andere dramatische Tonsetzer schlossen sich den Italienern an. Wir deuteten schon oben an, daß dieses Anschließen der Deutschen an die Ausländer auch durch den Mangel wahrer dramatischer Poesie in jener Zeit bedingt war, aber auch auf ihre Musik nicht ohne Einfluß bleiben konnte. Wie nämlich Händel mit der englischen, Gluck sich mit der französischen Poesie in Verbindung setzte, so bearbeitete der fruchtbare und glänzende Hasse (geb. 1699, st. 1783) italienische Operntexte. Von diesem Meister ist übrigens bekannt, daß er, früher Kaiser's Schüler, durch sein Gesangstalent nach Italien gezogen, hier seine eigentliche Bildung (durch A. Scarlatti, Porpora) erhielt und dann durch seinen Gesang, den er über Poesie und Harmonie herrschen ließ, in Italien Epoche machte (il Sassone genannt); aber darum ist auch seine Opernmusik in Deutschland nicht wahrhaft einheimisch geworden. Der sanftere, zärtliche Graun (geb. 1701, st. 1759), und Naumann (geb. 1741, st. 1801) gingen auf derselben Bahn fort. Die zahlreichen Opern und Cantaten des erstern sind vergessen, während sein einziges Oratorium, der Tod Jesu, — eine correct-sentimentale Musik zu einem correcten deutschen Text (Ramler's) — hauptsächlich seiner Chöre wegen seinen Namen erhalten hat. Die geistlichen Musiken des Letztern, durch milde Würde und gründlichen harmonischen Bau ausgezeichnet, sind durch Schuld der Umstände nicht nach Verdienst verbreitet worden. —

Als eine untergeordnete, aber in den Gang der musikalischen Bildung in Deutschland eingreifende Erscheinung wollen wir nur flüchtig die in die Mitte des vorigen Jahrhunderts fallenden Versuche, die theatralische Musik volksmäßig zu machen (Hiller's idyllische Operetten, Benda's Melodramen und rührende Singspiele, v. Dittersdorf's

komische Opern), und die damit zusammenhängenden Versuche deutscher Liedercomposition erwähnen, in welchen (nach Hiller's naiven und verständigen Melodien) J. P. A. Schulz, Kunzen, und nachher Reichardt sich auszeichneten und die lyrische Poesie damaliger Zeit mit vorherrschender Melodie aufzufassen suchten.

Wir gehen fort zur dritten Periode, der Periode des freien Styls und der höchsten Blüthe deutscher Tonkunst, in welcher die Instrumentalmusik ihre vollkommene Ausbildung gewann, und mit ihr der weltliche Styl (Kammer- und Theaterstyl) über den Kirchenstyl vorherrschte. Eingeleitet wurde diese Periode durch den noch in der vorigen Periode stehenden C. Phil. Em. Bach (geb. 1714, st. 1788), des großen Sebastian Bach ausgezeichneten Sohn, und durch die Erfindung mehrerer bedeutender Orchesterinstrumente seit dem letzten Viertel des siebzehnten Jahrhunderts, — Horn, Violoncell, Clarinett. Jener nämlich ging in seinen beliebten Claviercompositionen aus der strengen contrapunctischen Schreibart seines Vaters in die freie oder s. g. galante über, welche, statt vorherrschender Vielstimmigkeit bei Beschränkung der Melodie, eine größere Mannichfaltigkeit in die Melodiefolge setzt und, dadurch dem Gesange sich nähernd, einzelne Stimmen zu herrschenden und melodieführenden macht, die sie daher mit Reichthum der Tongruppen und rhythmischen Figuren ausstattet und verziert, — eine Schreibart, durch deren Herrschaft die Musik erst allgemeine Verbreitung gewonnen hat, aber leider auch ungründlich geworden ist. C. Bach bediente sich derselben aus innerem Drange und drückte in einer Mannichfaltigkeit neuer Formen, welche er in seinen Sonaten, Rondo's, Phantasien, Variationen aufstellte, seinen feurigen und gefühlvollen Geist aus, während er in seinen prächtigen Kirchencomposi-

tionen mehr der strengen contrapunctischen Form getreu blieb *). Zu der Popularität, welche jene Schreibart gewann, trug auch bei, daß das Clavichord, für welches Bach zugleich ein großer Lehrmeister war, nun als Harmonieinstrument Mode wurde, wodurch die Instrumentalmusik in die Hände der Dilettanten kam. — Nun aber trat das Bedürfniß ein, das Reich der Tonkunst auch nach Seiten des Klanges hin zu erweitern. Hieraus erklärt sich die Vertauschung des Claviers mit dem Pianoforte, die Ausbildung jener neuen Orchesterinstrumente, die mannichfaltige Zusammenstellung verschiedenartiger Instrumente in verschiedenen Tonstücken. Damit erweiterte sich der Kammerstyl und die ausübende Musik.

Nach solchen Vorbereitungen sehen wir seit den letzten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts die größten Sterne dieser Periode im Süden Deutschlands aufgehen: Haydn, Mozart, Beethoven. Joseph Haydn (geb. 1733, st. 1809), in seiner Jugend von italienischer Tonkunst angeweht **), schloß sich zunächst durch seine Pianofortecompositionen an die Schreibart Em. Bach's an. Von der Claviersonate, die damals schon ihre wesentliche Form erhalten hatte (nach welcher sie in zwei oder drei mit einander contrastirenden Hauptsätzen ein melodisch-harmonisch ausge-

*) Siehe darüber Nägeli's Vorlesungen rc. S. 134 f. K. Ph. E. Bach's Verdienst spricht die, für sein Denkmal in der Michaeliskirche in Hamburg von Klopstock verfertigte, Grabschrift treffend aus, wo es heißt: der tiefsinnige Harmonist vereinte die Neuheit mit der Schönheit; war groß in der vom Worte geleiteten, noch größer in der kühnen, sprachlosen Musik; übertraf den Erfinder des Claviers; denn er erhob die Kunst des Spiels durch Lehre und Ausübung bis zu dem Vollendeten."

**) Auch Porpora war sein Lehrer.

führtes Tonganzes aufstellt), ging Haydn zum vieltönigeren Instrumentalstücke fort. Zuerst stellte er Instrumente von gleicher Klangart (Bogeninstrumente) zu vollkommen vierstimmig ausgebildeten, in Homophonie und Polyphonie abwechselnden Tonsätzen zusammen, aus welchen er ein der Sonate entsprechendes, aber reichhaltigeres und freieres Tonstück bildete. Hierdurch wurde Haydn Vorbild in der Quartettmusik, welche er ziemlich gleichzeitig mit dem, ihm an Kraft und Gedankenreichthum sehr nachstehenden Boccherini (geb. 1740, st. 1806) ausbildete. Aber er ging hierauf noch weiter und versammelte alle Orchesterinstrumente, um durch eine Verbindung derselben, in welcher jedoch die Saiteninstrumente noch herrschend blieben, die Blasinstrumente aber zur Ausschmückung, Ausfüllung oder Verstärkung dienten, ein vieltönigeres Instrumentalwerk von noch großartigerem Inhalt, kräftigerer Melodie, reicherer Harmonie und kühnerer Modulation aufzustellen. Bestand die Symphonie früher nur aus einer Reihe größtentheils tanzmäßiger Instrumentalsätze, oder einem ausfüllenden Zwischenspiele, so wurde sie durch Haydn ein selbständiges und einheitliches Instrumentaltonwerk, dessen Hauptsätze durch freie Entwickelung bestimmter Hauptmelodien (Thematen) und Nebenmelodien, Vertheilung derselben durch das Orchester nach dem verschiedenen Range und Charakter der Instrumente, Einheit und wohlgefällige Gliederung gewannen. Durch diese neugeschaffene Gestalt der Symphonie wurde dem Concerte die größte Gattung der Instrumentalmusik zugeeignet. Haydn kann als Schöpfer der jetzt herrschenden Orchestermusik angesehen werden; denn mit ihm begann die bedeutungsvollere Anwendung der Instrumente nach ihrem verschiedenen Klangcharakter *). Die

*) Daß Haydn hierin selbst bedeutende Fortschritte gemacht hat, beweist besonders die Vergleichung seiner sechs letzten, nach Mo-

Instrumente idealisiren gleichsam die den Menschen umgebenden Töne der Natur; Haydn der gemüthlichverständige, heitere, voll Unschuld und reinem Natursinn, horcht den Klängen der Schöpfung und läßt sie durch seine Instrumente, aufgefaßt in menschlicher Empfindung, wahrhaft sprechen und Gott loben. Wegen dieser allgemein verständlichen Sprache seiner Instrumente ist Haydn auch der erste Instrumentalcomponist gewesen, welcher von ganz Europa verehrt worden ist; so weit war die Macht der Instrumentalmusik bisher noch nicht gedrungen! Aus jener Bestimmtheit seiner Instrumentalsprache in Verbindung mit der Schlichtheit, welcher seinem Gesange eigen war, erklärt sich, wie er seinen herrlichen Orchestersätzen, welche bestimmt waren, eine Betrachtung der letzten Worte des Erlösers bei der Charfreitagsfeier in Cadix feierlich zu unterbrechen, so leicht und natürlich entsprechende Worte unterlegen konnte, woraus bekanntlich das lyrische Oratorium: die letzten Worte ꝛc. entstanden ist; — wie man denn auch mit Recht gesagt hat, es lasse sich zu jeder Composition Haydn's ein analoges Gedicht verfassen. Es setzt dies aber, gehörig verstanden, nicht nur Einheit und Harmonie der Empfindung und des Geistes in solchen Tonstücken, sondern auch noch eine große Klarheit, Abrundung und Sangbarkeit der Melodie, und einen ebenmäßigen Bau der Tonsätze voraus, worin Haydn ebenfalls die Ruhe seines harmonischen Gemüths ausprägte. Was diesen harmonischen Bau seiner Werke anlangt, so muß zugleich bemerkt werden, daß Haydn zwar die pedantische Steifheit, welche man bei seinen Vorgängern wahrnimmt, abwarf, aber mit Freiheit tiefe Gründlichkeit vereinigte und selbst die strengeren Formen mit der höchsten Leichtigkeit

zart's Tode in London geschriebenen, Symphoniewerke mit den früheren.

anwendete. Letzteres bezeugen die meisterhaften Chöre seiner Schöpfung, in welchen er die Fuge in einem unübertroffenen Grade faßlich gemacht hat, und selbst die Ausarbeitung seiner größern Instrumentalstücke, deren Reichthum mehr in der Entwickelung und mannichfaltigen Wendung glücklich gewählter Grundgedanken, als in der Menge und Mannichfaltigkeit der Gedanken liegt. In Beziehung auf die instrumentale Mannichfaltigkeit läßt sich aber eine andere Bemerkung erklären, welche man über Haydn'sche Musik gemacht hat, daß zu einer wirksamen Ausführung derselben die Stärke der Besetzung nicht so sehr, wie meist bei Händel's Werken, beitrage. Bei Haydn nämlich, wie überhaupt in der neuern Orchestermusik, wirkt die vielstimmige Harmonie nicht mehr als Harmonie der reinen Töne, sondern zugleich als Harmonie der Klänge; aber noch in einfacher Weise. Mit jener Bestimmtheit und Lebendigkeit der Haydn'schen Instrumentalsprache hängt auch seine Neigung zur s. g. Tonmalerei zusammen. Dies vorausgesetzt, so erscheint auch seine weltberühmte „Schöpfung" (leider an einen im Einzelnen prosaischen Text geknüpft) als ein in Poesie übergehendes Instrumentalgemälde, in welchem das in allen Dingen geschaffene Leben sich freudig in Klängen zu veräußern sucht, und Alles seine Einheit nur in der menschlichen Empfindung hat; — und nur so ist es wahrhaft zu würdigen; denn auch hier ist der Drang des Tondichters zur Naturschilderung in Verbindung mit religiösem Gefühle deutlich wahrzunehmen *). Hierin ist dieses große Oratorium auch von dem geistlichen Oratorium Händel's sehr verschieden; es ist Erguß der lebendigsten Naturreligion, die es geben kann. Diese heitere

*) Ein geistreiches Urtheil über dieses Werk s. in der Berlin. mus. Zeit. J. 1824. S. 328.

dankbare Verehrung Gottes in der Natur, welche aus Haydn's reiferen Werken spricht, diese kindliche Freude des Daseyns in seinen Jahreszeiten, diese durchherrschende Heiterkeit, machte ihn weniger geeignet, die ernsten Stimmungen der positiven Religion auszusprechen; und wir finden ihn in dieser Gattung von seinem trefflichen Bruder Michael Haydn übertroffen. Aber wie groß und ausgebreitet war doch sein Kunstvermögen! Mit Recht sagte Mozart von ihm: „Keiner kann so Alles, — schäkern und erschüttern, Lachen erregen und tiefe Rührung — und Alles gleich gut, als Jos. Haydn." Aber über alle seine Darstellungen verbreitet sich ein Geist der Ruhe und Harmonie, und selbst das Ernste und Rührendste, das Chaos selbst, setzen wir hinzu, gestaltet sich in diesem leidenschaftlosen Geiste zu Maß und Befriedigung.

Wie nun Haydn's Musik somit mehr einen episch-schildernden Charakter hat, so herrscht in seines großen Zeitgenossen Mozart Werken das lyrische Pathos, als Aussprechen des bewegteren Gemüths mit erhabener Begeisterung, vor; und in dieser Beziehung individualisirt sich die Musik durch ihn noch mehr, als bei Haydn und dessen Vorgängern. Von der Schöpfung, in welcher Haydn fühlt und genießt, dringt Mozart (geb. 1756) tiefer ein in das menschliche Gemüth und verlautbart dessen mannichfaltige Zustände in einer Melodie, welche von den vollen Accorden der Natur entsprechend begleitet ist. Ein erhabenes Tongenie, genährt durch Bach's und Händel's Orgelklänge, wirkt mit dem großartigsten Instinct in allen seinen Werken und strömt als reicher Quell in Melodie und Harmonie auf späte Nachwelt fort. In ihm ist die Anmuth des Südens mit der erhabenen Kraft und dem düstern Ernste des deutschen Nordens verschmolzen, und durchaus neue, großartige Ideen treten durch ihn in die Tonwelt ein. In seinen Sonaten wie in seinen Quartetten,

in welchen er Haydn als seinen Lehrer anerkannte, finden wir eine größere Mannichfaltigkeit neuer melodischer Gedanken so nothwendig verkettet, als ob er sie mit einem Male als ein Ganzes empfunden hätte. In seinen erhabenen Symphonien wird den verschiedenen Blasinstrumenten eine noch bedeutendere Rolle zugetheilt; ja selbst in seinen Pianoforteconcerten leisten dieselben nicht blos einen untergeordneten Dienst und lassen das Soloinstrument als Alleinherrn hervortreten, sondern sie greifen, nach ihrem, von dem Meister tiefempfundenen Charakter, wechselnd und mit dem Soloinstrumente verbunden, in das reiche Tonganze ein. Durch dieses schöne Contrastiren der Instrumente, welches die Klarheit des Ganzen nicht aufhebt, hat Mozart die Entwickelung des Orchesters zu einer selbständigen Tonwelt, in welcher jedes einzelne Instrument ein bestimmtes Glied des Ganzen ist, bedeutend gefördert. Erst nach Erlangung solcher Ausbildung konnte das Orchester sich mit dem Gesange zu einer vollkommneren Darstellung des Lebens verbinden. Das aber, worin ein solches Muster viele falsche Nachahmer nachzog, ist die Volltönigkeit seiner Werke, Verknüpfung der Melodie mit reicherer Harmonie und vielfacher Modulationwechsel, — und dieses um so mehr, je mehr man später die gründliche Schreibart ganz zu verschmähen anfing, deren Gesetze Mozart, auch bei aller Freiheit seines Genius, anerkannte und in seinen thematischen Ausführungen an den Tag legte.

Den größten Ruhm erlangte Mozart durch seine Operncompositionen, obwohl seine erhabensten Weisen erst nach seinem frühen Tode in ganz Deutschland einheimisch wurden. Zwar schloß sich Mozart, durch seine Stellung bewogen, in mehreren dieser Werke an die italienische Opernform an, welche sich in der lyrischen Ausbildung der einzelnen Gesang-

stücke, zu Gunsten des Sängers, am weitesten von Gluck's Weise entfernt und den unmittelbaren Ausdruck der Worte fallen läßt; ja er steigerte noch die italienische Bravourarie durch Energie der Melodie oder durch Concertiren der Stimmen mit den Instrumenten (wie im Titus); allein seine Werke (**Idomenea**, Entführung aus dem Serail, **Le nozze di Figaro**, **Don Giovanni 1787**, **Cosi fan tutte**, Zauberflöte, **La Clemenza di Tito**,) sind dennoch sämmtlich wie verschiedene Zonen von einander verschieden, und in seiner größten Oper, in welcher er Himmel und Hölle, Lust und Scheu, Tragisches und Komisches in den romantischen Kreis seiner Kunst gebannt hat, hat er auch — und besonders in den reichen Ensemblestücken — eine Höhe der Charakteristik erreicht, die selbst dem verständigen Gluck unerreichbar gewesen wäre, und wenn ihm auch die Hülfsmittel des Mozart'schen Orchesters zu Gebote gestanden hätten. Mozart bleibt nicht bei allgemeinen Zügen seiner Personen, d. i. bei allgemeinen menschlichen Empfindungen, stehen; er geht in das Besondere der Lage und Stimmung derselben ein und stellt einen Reichthum von Charakteren auf, die, mit und neben einander durchgeführt, einen abgeschlossenen Kreis der Welt bilden. Hier nun erhält das Instrumentale erst seine höhere Bedeutung, indem es nicht blos dienende Unterlage des Gesanges, sondern zur Entwickelung der Charaktere bestimmt, und zur Einleitung und Fortführung der Handlung wesentlich ist, beides aber durch die Macht neuerfundener Modulationen vollbringt. Was endlich die Kirchenmusik anlangt, so scheint Mozart allerdings mehr dazu geeignet gewesen zu seyn, das leidenschaftlich bewegte Leben darzustellen, und vornehmlich die Liebe mit einem eigenthümlichen Anfluge erhabener Melancholie zu schildern; — daher er religiöse Gegenstände mit einem hohen, fast weltlichen Glanze (in

seinen Hymnen) feiert. — Aber er hat auch, nahe an dem frühen Schlusse seines Lebens (1791), das Flehen der Andacht, das Schrecken der Sünder und himmlischen Trost in Tönen religiöser Inbrunst (in seinem Requiem) ausgesprochen.

Hier müssen wir nun nothwendig stehen bleiben, um mit einem Blicke den großen Einfluß zu betrachten, welchen Haydn und Mozart sowohl auf die Behandlung der Instrumentalmusik überhaupt, als auch auf die Gesangsmusik der Deutschen und Ausländer geäußert haben. Die höhere Ausbildung der Instrumentalmusik durch die Tonstücke jener großen Meister zeigt sich nun in der Bereicherung, Verfeinerung und Individualisirung des Instrumentalvortrags und des Concertstyls bei allen musikalischen Völkern. Was das Pianoforte anlangt, so macht zuerst der noch lebende Italiener Clementi (geb. 1746) Epoche; dieser schloß sich in Hinsicht seines Compositionsstyls an J. Haydn, in Hinsicht seines Spiels an E. Bach's Schule an, die er in London kennen lernte. Aus seiner Schule aber gingen wiederum einige der größten Pianisten (Jo. Bapt. Cramer, Ludw. Dussek, John Field) hervor. Jo. Nep. Hummel (geb. 1778) aber, der s. g. Stifter der wiener Schule, im Contrapuncte Schüler von Albrechtsberger und Salieri, und, wie Clementi, gediegener Improvisator auf seinem Instrumente, schloß sich in seinen Compositionen an Clementi und Mozart an. Alle neueren Virtuosen auf diesem Instrumente haben sich unter Einfluß dieser Meister gebildet. Wie das Pianoforte sich mit dem Kammerstyle hervordrängte und zu einem allgemein verbreiteten Dilettantismus in der Musik hinwirkte, so trat die Orgel mit dem Kirchenstyl in Schatten, und nur wenige große Meister aus dieser Zeit (wie der scharfsinnige, überall seinen eignen Weg suchende und nach charakteristischem Effect oft auf seltsame Weise hinstrebende

Harmoniker Abt Vogler, geb. 1749, st. 1814) konnten hier einen Namen hinterlassen.

Weit mehr gewann die verbreitete Ausbildung der Saiteninstrumente. Hier wirkte vornehmlich der in ganz Europa beliebte Schüler Haydn's, Pleyl, indem er durch leichte gefällige, doch nicht gehaltlose Unterhaltungsstücke die allgemeine Liebe für Instrumentalmusik weckte. Eine Reihe glänzender Violinvirtuosen (Rode, Kreuzer, Baillot, Lafont) gingen aus der Schule des Italieners Viotti, Tartini's Schüler (geb. 1755, st. 1824), hervor, der auch in die Compositionen für dieses Instrument größern Gehalt legte. Ihnen steht eine Reihe trefflicher deutscher Virtuosen auf Bogeninstrumenten (z. B. Louis Spohr und viele seiner Schüler, ferner die beiden Romberge) gegenüber. Aber auch die Blasinstrumente (zunächst Flöte, Höboë, Clarinett) hatten sich schon so weit ausgebildet, um nun nach der Herrschaft im Concerte zu streben und die Empfindungsweise und Geschicklichkeit eines Virtuosen darlegen zu können. Die sich selbständig ausbildende Virtuosität auf verschiedenen Instrumenten forderte neue Formen, und die Kenntniß der Instrumentalwirkungen brachte die mannichfaltigsten Zusammenstellungen der Instrumente (im Trio, Quartett, Quintett ꝛc. Notturno ꝛc.) hervor. Der Gesang strebte nun ebenfalls der Fertigkeit der Instrumente nach, und der Concertgesang der Deutschen insbesondere vereinigte mit ausgezeichneter, von den Italienern erlernter Fertigkeit, Tiefe und Innigkeit in solchem Umfange, daß dieselben auch hierin bald über jene große Triumphe feierten. Solcher Kunstgesang und solche Virtuosenleistungen wurden mit jenen großen Instrumentalwerken in den oft sehr bunten Concerten zusammengestellt, und die Kunstreisen der Virtuosen verbreiteten überall den Geschmack an Musik. So sehr nun die Bestre-

bungen der Letzteren wiederum auf das Vermögen des Orchesters zurückwirkten und dessen Mittel vermehrten, so trat der Mißbrauch der Vereinzelung nebst den Folgen des übertriebenen Mechanismus, dessen Princip es ist, in der kürzesten Zeit die möglich größte Zahl von Noten hervorzubringen, um so schreiender hervor. Doch davon später.

Der Einfluß jener großen Meister auf die dramatische Musik zeigte sich nicht nur unter den Deutschen, — z. B. in Winter's singbaren Opern, obgleich dieser sich in seinen spätern Werken noch den neuern Italienern zuneigte, ferner bei L. Spohr, der Mozart's Instrumentirung und Modulationswechsel mit elegischer Weichheit versetzte, J. Weigl, der sich eine eigenthümliche sentimentale Manier anbildete; — auch auf die dramatischen Werke der Italiener wirkte der melodische und harmonische Reichthum jener Meister, theils durch Deutsche, wie Sim. Mayr, theils durch die in Deutschland componirenden und an Mozart's dramatischen Styl sich anschließenden Componisten Righini und Ferd. Paer, welcher letzterer die Instrumentation Mozart's benutzte, um die seichte Harmonie der Italiener zu bereichern.

Auch an den französischen Operncomponisten, welche nach Mozart auftraten, ist jener Einfluß nicht zu verkennen. — Hier wurde die vieltönige Instrumentation und kräftigere Harmonie der Deutschen als Mittel angewendet, die durch die Stürme einer ungeheuren Revolution erregte und angespannte Empfindungsweise auszudrücken. Auch die komische Oper verstärkte dadurch ihren Ausdruck, blieb aber dem Grundprincipe der dramatischen Musik bei den Franzosen, dramatischer Zweckmäßigkeit, Schicklichkeit und Effect, getreu. Unter den eigentlich französischen Tonsetzern, welche sich der ernsten Oper widmeten (Catel, Berton, Lesueur), ragt am meisten Mehul (geb. 1763, st. 1817) hervor, der sich

in Hinsicht der Declamation näher an Gluck's Weise anschloß, den Ensembles aber nach Mozart's Vorgang größere Bedeutung gab, jedoch auch viel Gesuchtes, Ueberspanntes und Einförmiges hat, indeß Boyeldieu (geb. 1775) an der Spitze der Lieblingscomponisten der Franzosen steht, die durch Anklänge volksmäßiger Romanzen gefallen. Der letztere Componist vereinigt eine nationale Lebhaftigkeit, Munterkeit und Witz, Eigenschaften, welche besonders in der Conversationsoper ihr Gebiet haben, mit der glänzenden Instrumentation und harmonischen Behandlung der Deutschen auf höchst gewandte und effectvolle Weise und übertrifft darin alle seine Nebenbuhler (besonders Isouard).

Stärker ergriffen von dem treibenden Geiste der Zeit und berührt durch die Gewalt der deutschen Musik, traten nun auch zwei italienische Gesangscomponisten, aber auf französischem Boden, auf: — unter näherem Einflusse der deutschen Koryphäen der geniale und sinnige Cherubini (geb. 1764 zu Florenz), der in der Melodie sich den Franzosen als Italiener zuneigt, in der Charakteristik durch energische Instrumentation und Harmonie Mozart's Bahn verfolgt, aber darum den Franzosen zu gelehrt erscheint und in seinen gründlichen Kirchencompositionen noch nicht genug gewürdigt ist; — unter mehr mittelbarem Einflusse der jüngere Spontini (geb. 1778). Er, der in Frankreich unter Napoleon sein Ziel veränderte, sucht Gluck's declamatorische Weise, verbunden mit italienischer Melodie und mit der Gewalt des heutigen Orchesters *), auf große geschichtliche oder mythische Stoffe an-

*) Am glücklichsten in seiner Vestalin (erschienen 1807). Daß er in seinen reiferen Werken überhaupt (Vestalin, Cortez, Olympia, Nurmahal, Alcidor, Agnes von Hohenstaufen) seine musikalische Thätigkeit nur auf große, wenigstens glanzvolle Stoffe, gerichtet hat und in Gemeinschaft mit dem Dichter arbeitet, bezeichnet diese Werke und giebt ihnen manchen Vorzug.

zuwenden, und die Wirkung einfacher, oft auch trivialer, Melodien und Harmonien durch die Energie eines militärischen Rhythmus und den Glanz pomphafter Tonmassen zu heben. Beide Tonsetzer, voll energischer Eigenthümlichkeit und charakterisirender Kraft (Spontini vorzüglich groß im begleiteten Recitativ), opfern die Singstimme häufig auf: jener mehr der eintönigen französischen Declamation; dieser noch häufiger prahlenden Instrumentalmassen; beide wirken mit großen Contrasten: jener mit größerer harmonischer Erfindung und Kunst, dieser mehr durch quantitative Gegensätze.

Doch wir kehren zurück, um die letztere Stufe zu bezeichnen, welche die deutsche Tonkunst und zwar durch den dritten Stern dieser Periode, Ludwig van Beethoven (geb. 1770, st. 1827) bestieg. Durch Haydn, den ruhigen Schilderer der Natur, und den tieffühlenden Sänger Mozart hatte das Orchester Selbständigkeit und innere Ausbildung gewonnen. Mozart insbesondere hatte, voll tiefer Empfindung der Klangverschiedenheiten der Instrumente, in die Symphonie ein reicheres Instrumentalcolorit eingeführt, durch welches er seine erhabenen Gefühle lyrisch aussprach; Beethoven blieb nicht bei einzelnen Gefühlen des Menschenlebens stehen, sondern entwickelte in denjenigen Werken, in welchen sein Genius sich schon selbständig ausspricht, gleichsam dramatisch die verschiedensten menschlichen Zustände, geknüpft an die Einwirkung der äußern Natur. Durch jene Klangverschiedenheiten weiß er die tausendfachen Laute der Natur mit den Klängen des ländlichen Lebens, wie mit den Heldenstimmen der Menschheit zu vereinigen. Was jenem großen Harmoniker Bach seine Orgel war, das ist ihm das Orchester: ein belebtes Rieseninstrument, welches er anwendet, um die in tiefer Natureinsamkeit dem Universum abgelauschten Klänge in kühnen menschlichen Harmonien zu veräußern, oder

richtiger zu vergeistigen. In dieser großen Weltharmonie jedoch gewinnt jedes Instrument auch an seiner Stelle ein selbständiges Leben. Seine feurige, erfinderische Phantasie entwickelt einen Reichthum von Ideen, bei denen weder die Kunst contrapunctischer Combinationen, in welchen der architektonische Verstand eines Seb. Bach sich beurkundete, noch die reizende Symmetrie Haydn's, noch der von erhabener Grazie bewegte Harmonienfluß eines Mozart vorherrschen konnte. Die Symphonie ist ihm vielmehr eine ausgebildete Orchesterphantasie im wahren Sinne des Worts. Er ist Feind von Wiederholungen, immer groß in der fortschreitenden Bewegung; — und scheint diese Bewegung dem bestehenden Gesetze zu widersprechen, so stellt sie, wie die Bahn eines Kometen, ein neues Gesetz auf. Das Wandeln dieses vielgestaltigen Geistes ist Heldengang. Er giebt sich auch nicht einseitig einer Gattung der Gemüthszustände hin; das Lieblichste und das Erschütterndste, der kindlichste Scherz und die fröhlichste Lust, wie der tiefe Ernst und die erhabenste Trauer bewegt ihn. Das Wunderlichste und Bizarrste, wie das Gediegenste und Natürlichste, nimmt er auf; aber er bleibt nicht bei jenen stehen, er bedient sich seiner meistens nur wie eines verwickelten Knotens zu kühner Auflösung, des Einförmigen zu kühnster Steigerung — weshalb er auch nicht nach einzelnen Härten, und nicht nach Verirrungen, welche besonders der verdüsterte und vereinsamte Zustand seines spätern Lebens häufiger erzeugte, zu beurtheilen ist. Die in seinen höchsten Werken waltende Weltansicht vernichtet vielmehr humoristisch jede Beschränkung und Einseitigkeit. Mit genialer Freiheit gestaltete er alle Gattungen, die er von den Vorgängern empfangen, in Formen seines Geistes um. Schon die Pianofortesonate, von welcher er ausging, ward durch ihn reicher und charaktervoller gebildet; dann bahnte er sich durch

seine originellen Trio's, Quintetten, Septetten und Pianoforteconcerte den Weg zur großen Symphonie. Wie er nun in diesen Riesenwerken deutscher Instrumentalmusik ohne Vermittelung der Poesie zur Höhe humoristischer Charakteristik hinstrebt und darum auch häufiger noch, als Haydn, durch Töne malt, so läßt er auch gern den Menschengesang auf Instrumentalmusik folgen und gleichsam aus ihr hervordrängen (wie in der Pianofortephantasie mit Chor und in seiner letzten Symphonie), um den allgemeinen Chor der Natur noch mehr zu beleben. Wo er sich indeß auch mit dem Dichter verbindet, da kann er seine Tonherrschaft nicht leicht aufgeben. In seiner einzigen Oper Fidelio hat er dadurch den bürgerlichen Stoff bis zu heroischer Kraft der Empfindung gesteigert; in seiner Musik zu Göthe's Egmont aber übertrifft er selbst das Gedicht an heroischer Größe.

Betrachten wir nun Beethoven in seinem Verhältnisse zu Haydn und Mozart, so ergiebt sich Folgendes. Beethoven schließt sich von Seiten des Humors, der neckenden Fröhlichkeit, für welche er auch sein Scherzo erschuf, und der, durch tiefen Natursinn entwickelten, Neigung zur Tonmalerei an seinen Lehrer Haydn; von Seiten des erhabenen Ernstes in Schilderung menschlicher Gemüthszustände und durch energische Harmonieen an Mozart an; in Jenem ist mehr Ruhe und Würde, als Feuer, in Beethoven mehr Feuer und Kühnheit, als Ruhe und Würde vorhanden; in Mozart's erhabener Klarheit ist beides vereinigt. Haydn könnte man, insofern bei ihm die epische Darstellung vorherrschend ist, mit Göthe; Mozart, wegen seines lyrischen, durch Melancholie versetzten Pathos, mit Schiller; Beethoven endlich, wie auch früher von mir geschehen ist *),

*) Siehe meine Abhandlung über Beethoven und seinen Fidelio in der Leipz. mus. Zeit. 1815. St. 23 ff.

wegen seines allumfassenden Humors, mit Jean Paul, in Hinsicht seiner dramatischen Natur aber mit dem Briten Shakspeare vergleichen.

Hatte nun Beethoven die Symphonie, und damit die reine Instrumentalmusik und das Orchester, auf eine Höhe gehoben, welche die Ausländer noch anstaunen, so wurden auch die deutschen Componisten durch solche Größe abgeschreckt, in dieser Gattung zu arbeiten, und nur wenige Talente, wie Ries (Beethoven's Schüler), die Romberge (in ihren Compositionen sich Haydn's Quartettmusik anschließend), Spohr und Feska suchten mit den durch ihre Vorgänger erworbenen Mitteln ihren besondern Musikcharakter in dieser Form auszuprägen. An die Stelle der Symphonie trat dagegen, theils durch die von Virtuosen veranstalteten Concerte, theils durch die steigende Neigung zur Oper, immer mehr die Concertouvertüre, welche mit nicht geringern Tonmitteln im kleinern Umfange zu glänzen sucht. Auf eine höhere Stufe gehoben ward durch Beethoven's Vorgang auch die Quartettmusik, in welcher außer den genannten Meistern auch der Franzose Georg Onslow, durch deutsche Musik gebildet (geb. 1784, st. 1830), Treffliches leistete. In die Instrumental-Solostücke kam durch Beethoven mehr Kraft und Gehalt. Meister von gesteigerter Virtuosität und Kenntniß ihres Instrumentes (wie Moscheles, Kalkbrenner, C. M. v. Weber u. A.) suchten nicht immer in leeren Passagen ihren Ruhm, sondern verbanden Charakter mit Effect, und erfanden nach allen Seiten hin neue Formen für ihre Leistungen; ebenso wirkten mehrere Meister für andere Instrumente, während freilich noch mehrere durch falsche Aufgaben und unnatürliche Schwierigkeiten ihren Instrumenten Effecte abzuzwingen und durch

Künstelei Aufsehen zu erregen suchten. — Von der andern Seite brachte die durch Beethoven in der Musik bewirkte Revolution, wie die politische, eine Aufregung und Gährung der Kräfte hervor. Die nach solchen Anstrengungen ermattete und mit dem Gewöhnlichen nicht befriedigte Phantasie gab sich mit sinkender Originalität dem Streben und Haschen nach dem Originellen und Piquanten hin; an Fülle der Töne gewöhnt, genügte eine einfache Instrumentirung nicht mehr, die Tempis wurden immer mehr beschleunigt und die Ueberladung in Anwendung der Kunstmittel trat ein. Letztere mußte besonders dem Gesange sehr nachtheilig werden, der nun mit dem Orchester zu kämpfen hatte, während er anderntheils, durch die Künste der Instrumentalvirtuosen gelockt, nach freier Bewegung strebte und die Melodie suchte, welche durch angemaßte Oberherrschaft der Harmonie verloren ging. In den neuen französischen Opern, besonders denen der obengenannten Meister, wurde der mehr recitirende Gesang durch Instrumentation überdeckt; in den meisten deutschen Opern seit Mozart und Winter sah man die Melodie, durch Harmoniewechsel bestimmt, häufig trocken und unnatürlich werden. In Frankreich, so wie in Deutschland, wo man auch den Mangel neuer Werke durch die französischen Opern Cherubini's, Spontini's ꝛc. ausgefüllt hatte, war ein Bedürfniß nach neuer Gesangsmelodie in der Masse vorhanden. Diesem Bedürfnisse kam der Italiener Gioachimo Rossini (geb. 1792) entgegen, der, sich zuerst an Paer anschließend, den Reiz des italienischen Kunstgesanges durch eine Fülle frischer, höchstwohlgefälliger und schmeichelnder Melodieen und durch die Umgebung reicherer Harmonie und neuer Instrumentaleffecte zu steigern wußte. Solche Eigenschaften machten ihn zum vergötterten Lieblinge des großen Publicums

aller Welttheile *). Wie groß aber sein Genie, trotz dem vernachlässigten Studium und Style, sey, läßt sich besonders daraus abnehmen, daß er in seinen spätern Opern, welche er in Frankreich schrieb, und namentlich in seiner letzten (Tell), der Forderung des dramatischen Fortschreitens auch seine Arien und tändelnden Cavatinen aufopferte und durch aneinandergereihte Ensemblestücke von größerer Bedeutung selbst das Interesse der Kenner zu gewinnen vermochte — ohne sich jedoch zu einer gehaltenen Charakterentwickelung und zu befriedigender Einheit des Ganzen zu erheben.

Bald nach Rossini's Auftreten entbrannte auch der Kampf zwischen deutscher und neuitalienischer Musik. Zuerst, und am meisten, wandte sich der Süden von Deutschland den schmeichelnden Weisen des Italieners zu, während das nördliche Deutschland, jener großen Meister Vermächtniß bewahrend, seiner Ungründlichkeit, Oberflächlichkeit in der Charakteristik und der Herrschaft des sinnlichen Wohllauts in der Musik am kräftigsten widerstrebte. Indessen konnte man doch auch hier den Einfluß der melodischen Gewalt nicht ablehnen und erst, nachdem man seinen Eindruck in eigenthümlicher Weise aufgenommen hatte, seine Herrschaft im Gebiete der Oper einschränken. Hierin that sich nun in der letzen Zeit ein großes Talent hervor, welches die Rechte der deutschen Musik aufs Neue mit großer Energie geltend machte: Carl M. von Weber (geb. 1786, st. 1826), der deutschen Bildung seiner Zeit auch darin besonders angehörig, daß er die Richtung, welche Mozart mit großartigem Instincte des Genies in seinen größten Opern genommen, mit wissenschaftlich gebildetem Bewußtseyn verfolgte, d. i. musikalisch-drama-

*) Ausführlich über Rossini's Erscheinung in der Musik und deren Bedeutung handelt meine Schrift: Rossini's Leben und Treiben 2c. Leipz. 1824. 8.

tische Charakteristik. Weber's eigentlicher Aufschwung begann mit dem Aufschwunge, welchen die deutsche Sache, nach langjähriger Unterdrückung durch Napoleons Herrschaft, nahm. Damals trat er als begeisternder Volkssänger auf (Leier und Schwert). Eben so trat er in seiner dramatischen Laufbahn mit dem Volksmäßigen auf und begründete durch Verbindung desselben mit Neuheit, Feuer und kräftiger Eigenthümlichkeit seinen, von Deutschland aus über alle gebildete Völker sich rasch verbreitenden Namen. Von dem volksmäßig bürgerlichen Leben, in welches ein böser Geist nur zu roh eingreift (im Freischütz), erhob er sich zu dem ritterlich Romantischen (in der Euryanthe), und von da in das Gebiet der heitern Wunderwelt, die er mit ätherischen Tönen und neugeschaffenen Weisen verkörperte. Weber's dramatische Charakteristik geht dahin, die Charaktere seiner Opern in ihre eigensten Zustände durch alle Momente, und zwar vermittelst der vereinten Elemente der Tonkunst, zu verfolgen, zugleich aber auch dieselben in der Form der Nationalität zu begreifen. Es darf hierbei bemerkt werden, wie in dieser neuesten Epoche der Musik sich das Bestreben und Vermögen zu Tage legt, sich auch mit dem Gefühle in ferne Zeiten und fremde Zonen zu versetzen, eine Erscheinung, die wohl mit der tiefern Anregung des historischen Sinnes und mit jenem vielseitigern Verkehre, der jetzt unter den Völkern Statt findet, zusammenhängen möchte. — In seiner rhythmisch interessanten und sprechenden Melodie, die jedoch, durch Scheu vor dem Gewohnten und Streben nach dem Bedeutungsvollen, zuweilen eckig wird, nähert sich Weber der französischen Compositionsweise (besonders Cherubini's); aber er verwendet zu dieser Charakteristik noch mehr die durch Beethoven erweckten Instrumentalgeister und hat noch neue Wirkungen durch Verbindungen derselben geschaffen.

Um dramatisches Fortschreiten bemüht, vermeidet er, wie dieser, Wiederholungen so viel, als möglich, aber indem er immer neue Motive vorübergehen läßt, werden seine Sätze oft abgebrochen und ermangeln der innern, harmonischen Ausbildung. Dessen ungeachtet, und obschon eigentlich nur sein zweites Hauptwerk, das künstlichste unter allen, eine eigentliche (vom Dialog ununterbrochene) Oper ist, stand Weber dem Ziele der deutschen Oper: völlige Verbindung der dramatischen Poesie und Musik, welche mit höherer Charakteristik zusammenfällt *), am nächsten.

Während nun jener Melodieverschwender nicht nur unter seinen Landsleuten viele Nachahmer gefunden hat, sondern auch deutsche Tonsetzer, welche sich ihm annähern (Meyerbeer), und unter den Franzosen einen Nachfolger (Auber), welcher seine Manier, verschmolzen mit französischem Romanzenton, piquanten harmonischen Wendungen und prächtigem Lärm, anwendet, um in Verein mit allen Bühnenkünsten Augen und Ohren auf das Unterhaltendste und Blendendste zu beschäftigen, suchen andere Deutsche, welche sich Weber's feuriges Streben zum Vorbilde genommen haben, mit besonderer Vorliebe das schauerlich Wilde und Wüste zu schildern und durch die grellsten Contraste der Empfindungen die abgestumpften Nerven der Masse zu erschüttern, als ob jede Empfindung an sich selbst schon berechtigt wäre, sich in der Kunst zu äußern. Die völlige Verbindung der Poesie und Musik in der Oper wird, glauben wir, nur gelingen, wenn ein großer Genius aus der Gährung der Gegenwart mit

*) Spontini, mit welchem Weber das engere Anschließen an die Poesie, das Streben nach dramatischer Wahrheit und charakterischer Auffassung, selbst der des Nationalen, zugleich aber auch nach Effect, gemein hat, strebt doch auf einem anderen Wege zu diesem Ziele hin. S. oben S. 305.

geläuterter Empfindung heraustreten und ohne einseitiges Streben nach Effect und Geist, ohne betäubenden Lärm, grelle Modulation und glänzende Ueberladung, die bisher gewonnenen Mittel der Charakteristik zu neuem Ausdrucke reinmenschlicher Zustände anwenden wird.

Was die Concertmusik anlangt, so ist diese durch die zuletzt geschilderten Erscheinungen ebenfalls umgestaltet worden. Erstens nämlich fingen die Virtuosen, seit dem Eindringen Rossini'scher Weisen an, dem Principe der flüchtigen Unterhaltung und Abwechselung zu huldigen, dem dieser Held des Tages so großen Erfolg verdankte, und dieses so gut, als möglich, mit glänzender Kunstfertigkeit zu vereinigen, worin der geniale Paganini der angestaunte und bis jetzt unübertroffene Meister ist. Dann erklärt sich hieraus auch das Vorherrschendwerden der kleineren Gattungen (Concertino, Rondo, Capriccio) über diejenigen, welche größere Gedanken, so wie mehr Kunst und Beharrlichkeit der Ausarbeitung erfordern (Concert und Sonate); ferner das endlose Variiren (Herz, Czerny) über Rossini's und Auber's Themen, endlich die Menge der süßsauren Potpourri's. Anderntheils machte die Uebersättigung mit schwindelnden Virtuosenkünsten, pomphaftem Lärm und gesuchter Originalität das Bedürfniß nach Einfachheit und verlorenem Ausdrucke wiederum rege und trieb die Musik aus den lärmenden Concertsälen in das Haus und in die geselligen Kreise zurück. Daher die den Dilettantismus fördernden „Arrangements", die Zusammenstellung gleichartiger Instrumente (mehrer Pianofortes), die Ausbildung der Liedercomposition, und — mit dem Wiedererwachen bewußter Volksthümlichkeit in Deutschland, die Freude am volksmäßigen Gesange, die Errichtung und Verbreitung der ihm gewidmeten Volkschöre und Liedertafeln. Aber auch auf die musikalische Vorzeit, insbeson-

dere auf die unveralteten Werke der älteren italienischen und deutschen Kirchenmusik, ward, mit Wiedererweckung des religiösen und historischen Sinnes, Aufmerksamkeit und Neigung zurückgewendet, und dies veranlaßte tüchtige Tonsetzer, dem zwischen der Kirchen- und Theatermusik sich bewegenden Oratorium größere Sorgfalt zu widmen (wie den auf Haydn's und Händel's Wege fortschreitenden F. Schneider, und B. Klein). Uebrigens hat es nie eine Zeit gegeben, in welcher die verschiedensten Völker in so vielseitigem Kunstverkehre gestanden haben, als in der neuern Zeit durch die Tonkunst; — denn diese ist zur allgemeinen Kunstsprache der Völker geworden. Nachdem sich so die Tonkunst nach allen Seiten und in allen Gattungen ausgebildet, war eine unbefangenere Würdigung derselben möglich, daher auch Unterricht und Wissenschaft derselben einen höhern Standpunct gewonnen hat. —

Wir wenden uns nun zu den in der modernen Zeit untergeordneten Künsten — nämlich den bildenden. Den bildenden Künsten mangelte es im Allgemeinen seit dem sechzehnten Jahrhunderte an jenen begeisternden Aufgaben, welche ein öffentliches Leben in Staat und Kirche früher gewährte, und damit immer mehr an äußerer Begünstigung. Die größten und wesentlichen Aufgaben der christlichen Kunst waren von den großen Meistern des Mittelalters mit Begeisterung durchgearbeitet worden, der innere Drang der Künstler hatte sich zum Theil an ihnen erschöpft. Namentlich entbehrten Baukunst und Plastik seit Beginn der bürgerlichen Zeit der Begünstigung, welche ihnen früher durch die Kirche zu Theil ward; und wo daher Aufgaben gestellt wurden, welche über das Alltägliche (Wohnhaus, Portraitstatue) hinausgingen, da wurden bald die antiken Formen, bald die des

Mittelalters nachgeahmt oder combinirt; an die Stelle der Künstlerschulen und freier Kunstverbrüderungen traten immer mehr die Akademien und Zünfte *), in welchen die von den ältern Kunstwerken abgezogenen Regeln technisch mitgetheilt wurden.

Wir bleiben, um obige Bemerkungen geschichtlich zu bestätigen, zuerst bei der neuern Architektur stehen. Zu christlicher Gottesverehrung hatte das Mittelalter Jahrhunderte lang dauernde Stätten den spätern Geschlechtern bereitet. Diese wallten gern zu den ehrwürdigen Hallen, in welchen die Väter gebetet hatten. Selbst als das Licht des Evangeliums wieder heller in der Kirche leuchtete, vereinfachte man nur den Schmuck der Gotteshäuser und machte auch die Fenster lichter. Wo aber doch neue Gotteshäuser errichtet wurden, sey es, daß Kriegszerstörung und Brand die alten in Ruinen verwandelt hatte, sey es, daß die Vermehrung der Gemeinden neue Andachtshäuser forderte, — da wurde entweder die alte Grundform mit abgenöthigter Einfachheit angewendet, oder, wie namentlich in Italien geschah, man näherte sich der unangemessenen Form des antiken Tempels an. Je einfacher nun das kirchliche Gebäude ward, desto mehr schmückte sich das weltliche, und hiermit sonderte sich der weltliche Bau, in welchem der Luxus begreiflicher Weise einen größern Spielraum fand, von dem altkirchlichen ab. In der modernen

*) Die alten Bauvereine gingen, schon von der Zeit an, wo sich der Geist der altdeutschen Baukunst zu verlieren anfing (bes. im sechzehnten Jahrhunderte), und die vorhandenen Werke nachgeahmt wurden, in Zünfte über, die sich zu jenen verhielten wie die Meistersängerkunst zu der Poesie der Minnesänger. Eine förmliche Aufhebung der Baubrüderschaften aber fand in Deutschland seit Anfange des achtzehnten Jahrhunderts Statt, und an die Stelle derselben trat die Zunft der Maurer. S. Stieglitz, Gesch. der Baukunst, S. 440.

Zeit finden wir daher vornehmlich als Gegenstände der Baukunst Theater und Museen, und diese konnten zweckmäßiger, als kirchliche Gebäude, die leichtern Formen und den heitern Charakter der antiken annehmen; ferner die Paläste der Fürsten (Residenz- und Lustschlösser), Paläste zu öffentlicher Bestimmung (wie Landtagshäuser und Rathhäuser, Universitätsgebäude und Schulhäuser, Bankhäuser und Börsen, Zuchthäuser, Hospitäler und Lazarethe, Leuchtthürme und Sternwarten, Thore, Wachen, Brücken und Häfen), Stadtwohnungen und Landhäuser. Bei letztern wurde einestheils der Zweck der Bequemlichkeit und des Nutzens vorherrschend, welcher von den Engländern bis zur Aufopferung der Schönheit verfolgt wurde, während anderntheils die Italiener den Forderungen des Auges bis zur höchsten Unbequemlichkeit huldigten.

Der von den Florentinern Bruneleschi, Michelozzi, Leo Bapt. Alberti und Lazz. Bramante durch Nachahmung der alten byzantinischen und römischen Bauweise entsprungene, dann durch die Maler Mich. Angelo, Raphael, Giul. Romano &c. mit größerer Willkühr in Florenz und Rom geübte Styl, welchen man den neuitalienischen zu nennen pflegt, wurde im sechzehnten Jahrhundert von Meistern, welche diese Kunst nach Ruinen römischer Gebäude studirten und dabei besonders auf die Messung der Säulen ihre Aufmerksamkeit richteten — Andr. Palladio, dem Verschönerer von Vincenza (geb. 1518, st. 1580), Sebast. Serlio, Scamozzi und bes. Vignola — zur Erbauung größerer Paläste, namentlich zu Venedig und in der Lombardei, mit ungemeinem Beifalle angewendet. Zugleich stellten diese Meister auch verschiedene Systeme ihrer Kunst auf. Dieser heitere glänzende Styl aber, der sich nur durch größere Einfachheit von dem römischen unterschied, verdrängte,

wie wir bemerkten, im sechzehnten Jahrhunderte den altdeutschen auch in andern Ländern (vgl. S. 175); in Frankreich nämlich seit Franz I. Regierung, welcher Fontainebleau durch den genannten Serlio erbauen ließ; in England, wo noch die Westminsterabtei im s. g. gothischen Style gebaut wurde, seit des Cardinals Wolsey Regiment; und später in Spanien, wo Philipp II. (1563) den Escorial unter Mitwirkung mehrerer italienischer Künstler erbauen ließ.

Im siebzehnten Jahrhunderte artete dieser Styl in Neapel in Weichlichkeit und Ueberladung aus. Der Architekt und Bildhauer Bernini (geb. 1598, st. 1680), welcher unter Urban VIII. und einigen folgenden Päpsten den Bau der Peterskirche leitete, sie mit dem Baldachin des Hauptaltars und der Peterscanzel zierte, auch die Colonnade der Peterskirche baute, führte diesen verzierten Geschmack ein, worin sein Nebenbuhler Franz Borromini (geb. 1599, st. 1667) und andere folgten. Eitle Sucht nach Effect verleitete jenen, die Einfachheit seiner Vorgänger und die Regel der Natur zu verlassen; seine Nachfolger aber gingen im Bizarren noch weiter. Unterbrechungen der geraden Linien durch Ausbauchungen oder Einlassungen, Vermischung der Säulenstellungen mit Pilastern, gehäufte Verkröpfungen, Anwendung schneckenförmiger Verzierungen, vorspringende Kragsteine, Festons, Nischen ꝛc. kamen durch sie sehr in Aufnahme.

In Frankreich, wo die Pracht und Galanterie des Hofes im siebzehnten Jahrhunderte viel für Baukunst verwendete, nahm der neuitalienische Styl sehr bald noch größere Leichtigkeit und Zierlichkeit an. Hier fand daher die Schule Bernini's um so leichter Eingang. Ludwig XIV., welcher die glänzendsten Gebäude dieses Styls errichten und die Tuilerien vollenden ließ, lud jenen selbst zum Baue des Louvre (1665) ein; doch wurden des Arztes Charles Perault

(geb. 1613, st. 1688) Entwürfe vorgezogen, der auch die Façade des Louvre, das Hôtel des Invalides, das Observatorium zu Paris, das Thor St. Denis u. a. gebaut hat. Neben diesem waren Fr. Girardon, Blondel, Desgodez, Franc. Mansard, der den Dôme des Invalides baute, viel beschäftigt, und der Maler Lebrün sollte sogar im Auftrage seines Gebieters eine französische Säulenordnung erfinden. Soufflot baute unter Ludwig XV. die Kirche der heiligen Genoveva (nachher Pantheon). Aber das Bauwesen war schon in geschmackloser Verzierungssucht ausgeartet.

In England dagegen empfing der italienische Baustyl eine Einfachheit, welche weit öfter in Trockenheit und kalte Größe ausartete. Inigo Jones (geb. zu London 1571, st. 1651) bildete sich in Italien an Palladio's Werken und legte in seinen spätern Bauten (z. B. Arcade und Kirche von Coventgarden) Beweise seiner Tüchtigkeit ab. Noch größer war Christopher Wren (geb. 1632, st. 1723), der Erbauer der berühmten Paulskirche in London (1676—1710), mehrerer ernsten Gebäude in Oxford (Sheldon's Theater) und vieler anderer Kirchen und Paläste (Hamptoncourt, Winchester, Drurylane rc.), sowie der westlichen Thürme auf der Westminsterabtei.

In Deutschland, wo der mittelalterliche Styl am festesten wurzelte, zeigte sich der Einfluß des Italienischen an Kirchenbauten (im sechzehnten Jahrhunderte) zuerst in der Vermischung seiner Bestandtheile und Ornamente mit den Grundformen jener Bauart; ebenso wurden auch den Formen des italienischen Styls alte Zierathen beigemischt. Selbst im siebzehnten Jahrhunderte behielt man an den Kirchen noch hier und da die alten Grundformen mit Ausnahme der Form und der Verzierungen der Thürme

bei *). Bei ansehnlichen Kirchen ahmte man die Form der Peterskirche mit ihrer Kuppel nach **). In der letzten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts nahm in Deutschland der italienische Baustyl mehr überhand. In der Nachahmung desselben entstand auch das, was man fälschlich die deutsche oder sechste Ordnung genannt hat, eine Verschlechterung der ionischen Säulenordnung in Hinsicht des Capitäls. Um die hohen Giebel der nördlichen Häuser zu verbergen, welche man sonst mit Thürmchen verziert hatte, bediente man sich der bogenförmig ausgeschweiften oder getheilten Giebel, oder wendete auch die gebrochenen Dächer (Mansarden) an. Ueberladung mit den verschiedensten Arten von Zierathen kam dann durch den französischen Modegeschmack nach Deutschland.

Eine glücklichere Wendung nahm der Baugeschmack in Italien vorzüglich nach der Wiederentdeckung von Herculanum

---

*) Stieglitz a. a. O. S. 462. Diese Kirchen erhielten die Gestalt des Kreuzes; im Innern starke Pfeiler, gewöhnlich von achteckiger Form, zuweilen ausgekehlt, welche die nach Spitzbogen gestalteten Gewölbe trugen; sie erhielten Strebepfeiler und hohe, mit Spitzbogen bedeckte Fenster. Aber man verbannte die Zierathen und machte alle Theile, welche sonst geschmückt erschienen, „glatt und kahl.“ — Die Thürme erhielten selten die hohen, spitzen Helme; an ihrer Statt wurde eine kuppelartige Bedeckung angebracht, zu oberst mit einer Laterne versehen.

**) Stieglitz a. a. O. Das Aeußere solcher Kirchen erhielt viele mit Pilastern verzierte Vorsprünge, Säulenhallen vor den Eingängen, Bildsäulen in Nischen, verzierte Giebel über Thüren und Fenstern, und andern reichen Schmuck. Im Innern unterstützen Pfeiler, mit Pilastern besetzt, oder griechische Säulen, die Decke, die aus einem Tonnengewölbe besteht; und in der Mitte erhebt sich eine Kuppel. Die Fenster sind nicht, wie sonst, in ununterbrochener Höhe durchgeführt, mehrere Fenster sind über einander gelegt, theils gerad bedeckt, theils halbkreisrund; auch alle Zierden sind nach antiker Art gebildet, Laubwerk in Zügen und Kränzen ꝛc.

und Pompeji im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts; die Wirkung davon zeigte sich schon an dem Palaste von Caserta, welchen Luigi Vanvitelli erbaute, und welchem dann mehrere Werke von besserem Styl überall in Europa *) folgten. Noch weiter führte das tiefere Studium des griechischen Alterthums. Man suchte nun die schöne Baukunst der Alten in ihrem wahren Vaterlande (in Griechenland und Sicilien) auf und lernte sie in den Ueberresten ihrer reineren Werke kennen. Dies geschah vornehmlich durch die Bemühungen der Engländer Stuart, Revett, Dodwell und anderer gelehrter Reisenden, welche Ausmessungen, Beschreibungen und genauere Abbildungen jener Denkmäler dem Publicum mittheilten. Hierzu kam dann noch die umfassendere Kenntniß und Vergleichung der architektonischen Werke, welche einerseits durch das neubelebte Studium des Orients und der ägyptischen Alterthümer, andererseits durch die wiedererweckte Liebe (besonders der Deutschen) für die ehrwürdigen Denkmale des Mittelalters möglich geworden ist. Die Thätigkeit der schönen Baukunst scheint hiernach gegenwärtig, da alle wesentliche Formen dieser Kunst sich erschöpft haben, in genialer Combination und Uebertragung derselben auf die Bedürfnisse einer freiern Culturperiode und auf die Beschaffenheit der jedesmaligen Aufgabe beschlossen zu seyn. Erfreuliche Proben einer solchen Anwendung haben Denon **) und Gau (in Paris), der erfinderische Schinkel in Berlin (in dem von

*) Gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts wurde der italienische Baustyl zur Verschönerung der nordischen Residenzen (Petersburg, Stockholm, Kopenhagen, Dresden, Berlin ꝛc.) mit reinerem Geschmacke angewendet. Auch wurden die meisten Bauakademieen (z. B. in England) errichtet.

**) Unter Denon's Leitung ließ Napoleon seine kühnsten Baudenkmale aufführen, z. B. die bronzene Denksäule auf dem Platze Vendôme.

ihm erbauten königlichen Museum und Schauspielhause daselbst), Klenze in München (in mehrern Prachtbauten, durch welche der kunstliebende König Ludwig von Baiern seine Residenz verschönert hat), und andere ausgezeichnete Baukünstler in Wien, Cassel, Carlsruhe (Weinbrenner) und Braunschweig (Ottmer) gemacht; so wie die Restauration mittelalterlicher Kirchenbauten, welche durch den Ungeschmack des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts so sehr gelitten hatten *), durch Heideloff (in Nürnberg) u. A. sehr gefördert worden ist. Freilich zeigen sich auch Heuchelei und Charakterlosigkeit verbunden mit Mode- und Prunksucht gar sehr in den Bauten der neuesten Zeit und treiben mit alten und neuen Formen ein haltloses Spiel, obgleich in Hinsicht keiner Kunst so sehr wie bei dieser der Ausspruch gilt: das Schöne ist auch das Wahre.

Noch mehr, als diese Kunst, sank in der modernen Zeit die Bildnerei, indem sie dem Schwunge nachstrebte, welchen in Italien die Malerei genommen hatte. Hier gerieth sie in die Hände der Maler, welche die Aufgabe, momentane Gemüthserscheinungen zu schildern, auf sie übertrugen und überhaupt nach malerischer Bewegung strebten. Mich. Angelo, nebst seinen Nebenbuhlern (z. B. Bandinelli) und zahlreichen Schülern (Guil. della Porta, zugleich geschickt in Restaurationen der Antiken, welche Kunst seit dieser Zeit vorzügliche Beschäftigung erhielt; und Dan. de Volterra), verleiteten, wie oben (S. 198) bemerkt worden, diesen falschen Weg einzuschlagen. Die Periode der eigentlichen Entartung aber beginnt im siebzehnten Jahrhunderte mit dem talentvollen und berühmten Lorenzo Bernini (S. 318), dessen Bestreben dahin ging, durch sinneschmeichelnden Reiz Effect

*) S. Stieglitz a. a. O. S. 464.

hervorzubringen, wozu seine weiche Behandlung des Marmors sehr beitrug. Seine Statue der heiligen Bibiena sollte die zu himmlischer Freude entzückte Heilige darstellen. In seiner Gruppe der heiligen Theresia läßt er den Genius der himmlischen Liebe, gleich dem Cupido, mit dem Pfeile jener nahen. Ja er arbeitete sogar Daphne, die sich in Apollo's Armen mit einer Rinde überzieht — eine der bildenden Kunst überhaupt widersprechende Aufgabe. Dem Basrelief gab er verschiedene Gründe, wählte zu größern Gruppen verschiedenfarbigen Marmor und führte Künstelei in den Gewändern ein. Einer seiner besten Schüler war Franz du Quesnoy, genannt Fiammingo (d. i. der Niederländer, geb. 1594, st. 1644), dessen heilige Susanna in der Kirche der Madonna di Loreto wegen ihres rührenden Ausdrucks gerühmt wird. Mit Bernini wetteiferte in malerischer Wirkung der Bologneser Alessandro Algardi (geb. 1602, st. 1654) in Erz und Marmor. Sein Hautrelief an dem Altare der Peterskirche, Leo darstellend, wie er den Attila von Rom abhält, zeigte, wie sehr die Plastik hinter der malerischen Darstellung dieses Gegenstandes durch Raphael zurückbleiben mußte. Ja Algardi ging so weit, die heilige Agnes, der durch ein Wunder im Augenblicke die Haare wachsen, in Stein zu bilden. Die zahlreichen Schüler Bernini's und Algardi's verließen nun immer mehr die Natur und den reinen Styl der Antike.

Aus Italien verpflanzte sich die Manier der zuletzt genannten Meister nach Spanien und Frankreich. In dem letzten Lande erreichte sie das Aeußerste der Schwulst, Künstelei und Geziertheit. Doch wurde die Geschicklichkeit in der Technik erhalten. Schon unter Franz I. Regierung regte sich die Plastik in Frankreich unter Einflusse der italienischen Kunst, und Katharina von Medicis ließ mehrere ältere Werke

derselben aus Italien ankaufen. Die ersten französischen Bildner, die sich einen Namen erwarben, waren Jean Goujeon und Germ. Pilon. — Jean de Boulogne und Jacq. Sarassin bildeten sich in Italien und eiferten mit ihren Schülern Mich. Angelo nach. Die zahlreichen Künstler aber, welche die Paläste, Gärten und öffentlichen Plätze unter Ludwigs XIV. Regierung ausschmückten, huldigten nur der eitlen Glanzsucht dieses Herrschers und machten die Natur der Steifheit des Hofcostums unterthan. Das Studium des Antiken wurde vernachlässigt; einige glaubten, dieselbe übertreffen zu können, und schlossen sich lieber dem schwülstigen Geschmacke Bernini's an. Theodon wetteiferte mit Letzterem in Italien. Sein gleichfalls in Italien lebender Zeitgenosse Pierre le Gros suchte einen großen Ausdruck. Pierre Puget läßt die Statue der Maria gen Himmel schweben und stellt im Hautrelief Gott Vater in den Wolken, umgeben von Engeln, die sich in die Falten seines Mantels hüllen, vor. Mehr noch, als mit biblischen Stoffen, beschäftigen sich die französischen Bildner dieser Zeit mit Darstellung mythischer Gegenstände und allegorischer Personen, welche man auf Grab- und andern Denkmälern häufig anwendete; auch schmilzt die Mythologie mit der unpoetischen Allegorie in dieser Zeit oft zusammen. Vor allen obengenannten Künstlern arbeitete Franc. Girardon (geb. 1630, st. 1715), den Glanz seines Herrschers zu vermehren. Er war es auch, der dessen Reiterstatue von einundzwanzig Fuß Höhe in einem einzigen Gusse arbeiten ließ (sie wurde auf dem Platze Vendôme aufgestellt) und nach le Brun's Zeichnungen viele Zierwerke des Parks von Versailles verfertigte. Unter Ludwig XV. war Edm. Bouchardon, der dessen Ritterstatue verfertigte, ausgezeichnet, und Pigalle, einer der letzten französischen Bildhauer in jener unnatür-

lichen Manier (berühmt durch sein Grabmahl des Marschalls von Sachsen in Straßburg). —

Die Deutschen und Niederländer hatten seit dem herrlichen Denkmale, welches Ferdinand I. dem Kaiser Max I. und der Philippine Welser in der Hofkirche zu Insbruck (durch Alex. Collin) errichten ließ, nichts Großes in der Plastik geleistet. Die Kunst beschränkte sich hier, wie in England, meist auf Portraitstatuen und Ornamente im französischen Geschmacke.

In der letzten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts aber begann sich der Geschmack zu reinigen, durch das begeisterte Studium des Alterthums. Hier bahnten der gelehrte Winkelmann, der Maler Mengs, von welchem wir später noch genauer sprechen werden, und der geschickte Restaurator Bartol. Cavaceppi in Rom den Weg. Der erste, der ihn mit Erfolg betrat, die unnatürlichen Fesseln der Mode abwarf, die geschmacklosen Gewänder und Peruquen der Franzosen verbannte und von Uebertreibung und Geziertheit zur Natur und Anmuth zurückführte, obgleich er von der Richtung auf das Malerische sich nicht ganz losreißen konnte, war Antonio Canova *) (geb. 1757, st. 1822). Seine weiche Behandlung des Marmors machte ihn vorzüglich zum Bildner der Anmuth (Hebe, Amor und Psyche, Magdalena ꝛc.); weniger gelang ihm die Bearbeitung großer heroischer Stoffe. Hatte nun Canova diese Epoche mit Verdrängung dessen begonnen, was dem freien Streben nach dem Ideal im Wege stand, so war der Däne Alb. Thorwaldsen (geb. 1772) der Held, der für dieses Zeitalter das goldne Vließ eroberte **). Voll poetisch-schaffender

*) Ueber seine Werke und Verdienste s. Cicognara biografia di Ant. Canova, Ven. 1823, und Canova von Heinr. Hase, Zeitgenossen XXI.

**) Sein Jason war sein erstes großes Werk.

Kraft und durch Anschauung der Denkmäler des Alterthums genährt (Thorwaldsen hat sich in Rom ausgebildet), hat dieser genielle Bildner in seinen Statuen und Basreliefs theils mythische Gestalten auf neue sinnvolle Weise aufgefaßt, theils christliche Gegenstände im religiösen Sinne der neuern Zeit behandelt und weder dort dem antiken Stoffe, noch hier der Forderung der reinen Sculptur Eintrag gethan. Von seiner eigenthümlichen und reinen Auffassung des Alterthums geben sein Jason und Mars, sein Adonis, Merkur, so wie seine Grazien und Musen, und unter seinen trefflichen und reichen Reliefs Alexander des Großen Einzug in Babylon; von seiner plastischen Behandlung christlicher Gegenstände die großen Werke Zeugniß, welche er für die neue Kathedrale in Kopenhagen gearbeitet hat: die große Statue Christi, der unter seine Jünger tritt mit dem Zurufe: Friede sey mit Euch, — wo Thorwaldsen mit Recht dem antiken Typus sich angenähert hat *); — die Statuen der großen Propheten, der zwölf Apostel; die Basreliefs, die Taufe, das Abendmahl, den in der Wüste predigenden Johannes, den kreuztragenden Christus vorstellend. In den letztern Werken hat der Künstler den reinmenschlichen Charakter und die sittliche Bedeutung der Gegenstände an die durch Künstlertradition überlieferten würdigen Formen angeknüpft und hierin das Höchste geleistet, was die Plastik, ohne auf malerischen Ausdruck auszugehen, zu leisten vermag. Kenner bemerken, daß Thorwaldsen mehr durch großartigen Entwurf und geistreiche Auffassung, als durch fleißige Ausführung, mehr durch den Eindruck des Ganzen, als durch die Ausarbeitung des Einzelnen, worin ihn Canova übertraf,

*) Thorwaldsen ist der erste bedeutende Künstler, der sich nach Mich. Angelo an die Aufgabe einer Christusstatue wagte; des Letztern Werk befindet sich in der Kirche S. Maria s. della Minerva.

wirke *), was auch für diese Gegenstände vortheilhaft zu seyn scheint. In der Allegorie (Tag und Nacht, die Hoffnung ꝛc.) vereinigt er Bestimmtheit der Form mit poetischer Bedeutung. Diese Vorzüge hat auch sein Denkmal Pius VII.

Die Fortschritte der Plastik in der neuern Zeit bewähren sich auch an den Werken ausgezeichneter Deutschen, z. B. Dannecker's in Stuttgart, welcher Christus als Mittler in einer (nach Petersburg gekommenen) Mamorstatue darstellte und in seiner Ariadne, die auf dem Panther reitet, und seinem Amor sich als sinnvollen Künstler zeigte; ferner der berliner Künstler Schadow's, Friedr. Tieck's, Wichmann's, und vor allem Christ. Rauch's, der unter Canova's und Thorwaldsen's Einflusse in Rom sich ausbildete und, als ächter Deutscher, das plastische Portrait mit reiner Auffassung der Natur und ächtpoetischer Charakteristik in Erz und Marmor behandelt hat. Rauch's Statuen Blücher's, Scharnhorst's und Bülow's sind Denkmale, die der Künstler dem sich wieder aufschwingenden preußischen Nationalruhme, so wie sich selbst, errichtet hat; mit bewundernswürdiger Geschicklichkeit ist in denselben und in den Basreliefs, welche Blücher's Standsäule in Berlin schmücken, das moderne Kriegscostum behandelt und zu künstlerischem Eindrucke angewendet worden. In der letzten Zeit hat auch die Kunst des Eisengusses sich sehr verfeinert und verspricht viel Erfreuliches für die fortschreitende Plastik, obgleich wir doch gestehen müssen, daß das Höchste, was dieselbe in der neuern Zeit geleistet hat, sich darauf beschränkt, das Alte mit Geist und Geschmack zu erneuern.

*) Thorwaldsen modelirt größtentheils nur und überläßt seinen Schülern die Ausführung. Von seinen Werken haben Mori und Riepenhausen Umrisse geliefert. Rom 1811; Lahde 12 Blätter mit Statuen und Basreliefs von Thorwaldsen ꝛc.

Unter allen bildenden Künsten war es die Malerei, die sich am längsten aus ihrer alten Quelle nährte. In der letzten Hälfte des sechzehnten und im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts nämlich finden wir sogar eine Nachblüthe derselben in Italien und den Niederlanden; aber die Phantasie der Künstler, welche früher eins mit dem religiösen Glauben gewesen, verlor immer mehr den Antrieb religiöser Begeisterung, von welcher die alten Meister erfüllt gewesen waren — daher nun die Technik und die Virtuosität, die sich im Einzelnen äußert, bei Behandlung christlicher Gegenstände vorzuwalten anfing. Die Malerei wurde nun als eine Ergötzlichkeit der Gebildeten, nicht als eine himmlische Erscheinung angesehen, an welcher sich der Künstler und der fromme Zuschauer erbaute. Die Blüthe des Katholicismus, welcher dieser Kunst die würdigste Stätte eingeräumt hatte, war vorüber, und obgleich die katholische Kirche noch fortbestand, so hatte doch die Erschütterung der Reformation den Glauben an die Autorität geschwächt, und die hervorstrebende Wissenschaft den Sinn immer mehr von dem Sinnlich-concreten in der Religion abgeleitet. Dagegen wendete sich die Phantasie nun freier auf den Kreis der Geschichte und Natur und schuf sich hier in der Landschaft eine neue Gattung. Die Ausbildung der Landschaftsdarstellung aber als selbständige Gattung, in einem Sinne, in welchem sie es im Alterthume nie gewesen war, beruht auf einem besondern Verhältnisse der Neuern zur Natur. Die Darstellung nämlich, in welcher die landschaftliche Natur, und näher betrachtet die vegetabilische vorherrschend ist, setzt voraus ein tieferes Gefühlsinteresse an der Natur und eine Bildung, die sich der Anregung und Bewegung durch Gefühle gern hingiebt. Denn die Formen der landschaftlichen Natur, die uns umgiebt, sind weit unbestimmter, als die der animalischen, aber doch sprechen sie

das Gemüth auf mannichfaltige Weise an. Die Alten, in deren Darstellungen Alles nach menschlicher Gestalt hinstrebte, betrachteten die Landschaft nur als Schauplatz menschlicher Handlungen und Schicksale und gaben ihr daher die Gestalt einer Nebenperson; die Neueren, welche die geheime Verwandtschaft zwischen Mensch und Natur tiefer empfanden, verwandelten dagegen die menschlichen Gefühle gleichsam in die Naturgegenstände, welche jene zu erwecken vermögend sind. Die Aufgabe der landschaftlichen Darstellung, die auch in der neuern Malerei zuerst nur Nebensache war, aber (wie in den Werken der altdeutschen Schule) zufolge ihrer Verwandtschaft mit menschlichen Zuständen zugleich die Charakteristik derselben erhöhte und begleitete, ging nur dahin, durch eine, zu bestimmtem Eindrucke sich verbindende Gruppe von Naturgegenständen, allein oder doch vorherrschend, das menschliche Gefühl auf besondere Weise und in einem bestimmten Kreise darzustellen und anzuregen. Die Landschaftsmalerei, welche sonach mit dem Vorherrschen der Subjectivität in neuerer Zeit zusammenhängt, gleicht hiermit der reinen Musik, d. i. der Instrumentalmusik; — sie läßt das Gefühl sich am freisten bewegen, indem die bestimmteren, den Gedanken anregenden Formen zurücktreten; und wie dort der Ton, von der Sprache unabhängig, zur Erscheinung kommt, so hat hier das Malerische in Farbe und Licht den freiesten Spielraum, während die Gegenstände nur durch ihre Wirkung auf das menschliche Gefühl gelten. Je bestimmter, ergreifender der Eindruck der Landschaft, ungeachtet jener Beschaffenheit der landschaftlichen Gegenstände ist, desto höher steht die Landschaft; und doch ist jene Bestimmtheit, bezogen auf Begriffe und Worte, unaussprechlich. Das Ahnungsvolle, Sentimale einer solchen Darstellung war der antiken Welt unzugänglich, da sie nach plastischer Bestimmtheit strebte. Weil

aber die Landschaft, ihrer Natur nach, jeden Gefühlscharakter annimmt, so kam sie auch, nachdem die biblischen Stoffe von den größten Meistern durchgearbeitet waren, und die bildende Kunst sich von der Autorität der Kirche abzuwenden und die Privathäuser zu schmücken anfing, schnell in Aufnahme. Diejenigen, welche dem Zwange beschränkender Dogmen sich entzogen, fanden hier für ihr Gefühl einen völlig freien Spielraum, ähnlich jener Richtung, welche, wie oben bemerkt (S. 208), das Denken und die Wissenschaft um die Zeit der Reformation nahm, indem sie sich von den Aussprüchen kirchlicher Autorität auf die Erforschung der Natur wandte und seitdem tiefer, als jemals, in dieselbe eindrang. Aber die südlichen und nördlichen Nationen gestalteten sie nach ihrem eigenthümlichen Charakter verschieden. Der Italiener, scheint es, brauchte nur gleichsam die Natur seines Landes poetisch abzuschreiben; aber eben darum äußerte sich bei ihm das Bedürfniß nach der Landschaft noch nicht so früh; die nördlichen Völker dagegen, und besonders die Niederländer, empfanden schon früh das Bedürfniß solcher Naturdarstellung, und es zog sie entweder in den reizenden Süden, oder sie faßten eine dürftige Natur nach ihrer innern Bedeutsamkeit auf und huldigten auch hier, wie sonst, dem Principe der Charakteristik selbst auf beschränkte prosaische Weise.

Hier ist vielleicht ein schicklicher Ort, zugleich zu bemerken, daß eine mit der Landschaftsmalerei verwandte, ganz an das äußere Leben geknüpfte Kunst ebenfalls erst in der neuern Zeit zur Selbständigkeit erhoben worden ist, nämlich die Gartenkunst, welche das Schöne an der gegebenen wirklichen Landschaft selbst auszuführen strebt. Letzteres kann sie nur, wo sie sich über das äußere Bedürfniß erhebt, und wo die Hindernisse, die sich einer freien Erscheinung der

Schönheit in den Weg stellen, durch kunstmäßige Thätigkeit zu heben sind, so daß sie das im Raume erscheinende Leben der Natur gleichsam zur Schönheit erzieht und ihrer Entfaltung freien Spielraum verschafft. Der besondere Charakter schöner Gärten ist sonach nicht blos durch das Klimatische und die Gestalt der Erdoberfläche, welche ihre Grundlage bildet, bedingt, sondern auch dadurch, daß sie, im Vereine mit den Werken der Baukunst, den Geist und das Leben des Menschen, welcher in ihnen lebt, reflectirend darstellen, ohne das eigenthümliche Leben der Natur, der Laune und dem Luxus des Individuums aufzuopfern.

Die schöne Gartenkunst entstand erst, als man ein Mannichfaltiges der gegebenen Natur nach Plan und Idee zu einem Ganzen künstlerisch ordnete. Sie scheint sich daher zuerst in Italien unter den Fürsten des Hauses Medicis und Este und in den blühenden Republiken von Genua und Venedig entwickelt zu haben; von da ging sie nach Holland und England über. War hier der Sinn für verständige Ordnung, Nutzen und Bequemlichkeit vorherrschend, so glaubten die Franzosen den Garten durch architektonische und geometrische Regelmäßigkeit zur schönen Kunst zu erheben, und wie man sonst die Pflanzenform auf das Architektonische übergetragen hatte, so trug man hier das Architektonische mit Vernachlässigung der malerischen Schönheit auf die Pflanzennatur über. Andr. le Notre (geb. 1613, st. 1700) stellte unter Ludwig XIV. in den königlichen Prunkgärten in und um Paris die Vorbilder dieses Geschmacks auf und wurde Schöpfer der französischen Gartenkunst. Seine Nachfolger gingen in dem Bestreben, der Natur das französische Hofcostum anzulegen, noch viel weiter, und statt die Natur zur Kunst zu erheben, machten sie dieselbe zur Unna-

bens dem Historischen gegenüber ein Hauptgebiet der modernen Malerei aus, in welchen das Charakterische vornehmlich hervortritt. Mit besonderer Liebe und Fleiß wurden dieselben von den Niederländern (besonders den Holländern) betrieben, die, nachdem sie die religiösen Stoffe zu behandeln aufhörten, sich ganz auf die gegebene Wirklichkeit hinwendeten und in ihren malerischen Conversationsstücken — jenen bürgerlichen Dramen und Familiengemälden vergleichbar — ihren Scenen des städtischen, militärischen und ländlichen Lebens (z. B. Märkten, Kirchmessen, Schenkstuben, Jagden, Gefechten 2c.), ihren Thier-, Frucht-, Blumenstücken und Stillleben aller Art, auch dem Gewöhnlichsten und Allgemeinsten durch die Meisterschaft ihres Pinsels und durch frappante Beleuchtung einen besondern Reiz und Adel zu geben wußten und die ausgezeichnete momentane Lichterscheinung in der täuschendsten Lebendigkeit festzuhalten suchten. Bei diesen Darstellungen, welche man, um das Allgemeine zu bezeichnen, mit dem Namen Genrebilder zu belegen pflegt, gilt die Kunst der Darstellung mehr, als der Inhalt, und es hängt daher ihr Werth von geistreicher und gemüthlicher Auffassung, von einer witzigen und launigen Zusammenstellung der Dinge und von technischer Virtuosität ab, — dahingegen sie ohne weitere Bedeutung, als die der individuellen Naturwahrheit, in das Extrem einseitiger Künstlichkeit oder des Unschönen und Gemeinen verfallen. Wenn wir aber diese Genrebilder oben als ein der modernen Malerei eigenthümliches Gebiet ansahen, so wird damit nicht geläugnet, daß jene und ihnen ähnliche Gegenstände des täglichen Lebens und der Natur nicht auch von den Alten dargestellt worden seyen, sondern es ist damit nur gemeint, daß dieselben in der modernen Zeit zu einer herrschenden (nicht blos untergeordneten) Gattung der Darstel-

lung, die durch bedeutende Meister in besondere Fächer zerfiel, erhoben worden sind, in deren Behandlung das Interesse an der Naturerscheinung, wie sie im Lichte sich darstellt, über das Interesse an der Gestalt und ihre Bedeutung für das religiöse und nationale Leben vorherrschte. Endlich hat neben der historischen Darstellung auch das Individualportrait in der modernen Kunst eine bedeutende Stelle eingenommen, welches minder aus der freien Absicht, die bedeutende Erscheinung ausgezeichneter menschlicher Individualität festzuhalten und das Ehrwürdige zu verewigen, entstanden ist, als vielmehr durch die Geschicklichkeit, irgend ein gegebenes Individuum bis in die kleinsten Züge seiner äußern Erscheinung zu schildern, seine Entstehung zu rechtfertigen sucht.

Wir verfolgen nun den Gang der Malerkunst in der modernen Zeit und wenden uns zunächst nach Italien. Die schöpferische Hervorbringungskraft jener großen Meister des funfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, welche die Aufgaben ihrer Zeit nach allen Seiten und Richtungen der Kunst gelöst und Kirchen und Museen mit unsterblichen Werken bereichert hatten, konnte von zahlreichen Schülern, die ihnen nachzogen, nicht überboten werden. Die Verfolgung so verschiedener Richtungen führte zu Einseitigkeiten und Uebertreibungen, die sich als Gegensätze zu Tage legten. Am deutlichsten traten diese Gegensätze in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts in Italien hervor in den sogenannten Manieristen (vergl. Giuseppe Cesare, genannt Arpino, in Rom war, geb. 1560, st. 1640), die man auch fälschlich Idealisten genannt hat, — nämlich in verneinendem Sinne, weil sie die Natur vernachlässigten und nur ihrer Einbildungskraft bei Hervorbringung der Gestalten folgten, oder den Styl irgend eines Meisters durch Nachahmung

zur Manier ausgebildet hatten; — und den s. g. Naturalisten, welche sich von der Autorität der Meister lossagten, um allein, wie sie meinten, der Natur zu folgen. Letztere wollten gleichsam den Weg der Kunst aus eigenen Mitteln beginnen. Um aber einestheils den Schein der Abhängigkeit von den Vorgängern zu vermeiden, anderntheils den Beifall der Zeitgenossen zu gewinnen, suchten sie neue Gegenstände auf, welche die Kunst bisher noch nicht behandelt hatte. Da nun die hohen Gegenstände der Religion und deren Veräußerung in edlen Formen bisher die Aufgabe großer Meister gewesen war, so mußten sie zu dem Gewöhnlichen und selbst zu gemeinen Gegenständen der Natur herabsteigen. Um aber durch diese zu wirken, zeigten sie dieselben in einer auffallenden, künstlichen Beleuchtung, welche durch grellen Gegensatz von Licht und Schattenmassen entsteht, und sie arbeiteten auch das Unschöne und Anomalische an ihren Modellen nach. Doch diese Richtung war bei den Italienern nur vorübergehend. Andere wendeten nun den Blick auf das Geleistete zurück und suchten die zerstreuten Richtungen zu sammeln, die Vorzüge jeder einzelnen jener Hauptschulen zu vereinigen. Dieses weit um sich greifende Streben offenbart sich in der letzten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts durch die sogenannten Eklektiker, und vornehmlich bei den Bolognesern *).

*) Von minder umfassender Wirkung war das fast gleichzeitige Bestreben einiger Florentiner, besonders des Ludovico Cardi da Cigoli, Passignano, Christof. Allori, Vignali, Ligozzi, die Vorzüge der lombardischen Schule mit der florentinischen Manier zu verbinden. — Uebrigens ist diese jüngere Bologneser-Schule von jener ältern zu unterscheiden, an deren Spitze der oben (S. 184) genannte Francesco Raibolini, genannt Francia, stand, dem sich Bartolomeo Ramenghi, il Bagnacavallo und Inocenzo da Imola anschließt, deren Schüler Francesco Primaticcio war, welcher sich aber näher an

Bei ihnen leuchtet schon ein Vorherrschen der Reflexion über die Erfindungskraft vor. An der Spitze dieser Bologneser-Schule stand Ludovico Carracci (geb. 1555, st. 1602), der, nachdem er die Werke verschiedener Künstler fleißig studirt hatte, in Verbindung mit seinen jüngern Vettern, dem durch Bildung und Erfindung ausgezeichneten Agostino C. (geb. 1558, st. 1601), und dem geschickteren, glänzenden und fruchtbaren Techniker Annibale C. (geb. 1560, st. 1609), eine Akademie zu Bologna errichtete, um dem Verfalle der Kunst durch jene Manieristen Einhalt zu thun. Hier wurde der Grundsatz, das Beste von den Besten zu nehmen, ohne die Nachahmung der Natur zu vernachlässigen, theoretisch und praktisch (durch Malen nach der Natur und nach Gypsabgüssen) gelehrt *). So viel Mißverstand sich mit jenem Grundsatze auch verknüpfte, so gelang es ihnen doch, manche Vorzüge ihrer Vorgänger zu vereinigen, und durch Gemälde von ausgezeichneten Verdiensten über ihre Zeitgenossen den Sieg davon zu tragen **). Hierdurch vermochte namentlich der Maler der

---

Giulio Romano hielt, so wie Pellegrino Tibaldi an Michel Angelo. Des Letzten Schüler aber ist Prospero Fontana, der Lehrer des Lud. und Agost. Caracci, so wie ihres Gegners Dion. Calvart.

*) Es ist hier zu bemerken, daß die Nachahmung der Alten, deren Werke auf Raphael und andere große Meister seiner Zeit einen mittelbaren Einfluß geäußert hatten, erst mit dem Sinken der Originalität eintrat.

**) Von Ludovico sind sieben Bilder aus der Legende des heiligen Benedict in dem Kloster des St. Michael in bosco zu Bologna, und die Verkündigung Mariä; von Agostino die Communion des heiligen Hieronymus in dem Karthäuserkloster eben daselbst; von Annibale die Frescobilder in der Galerie Farnese in Rom, die Almosenvertheilung des heiligen Rochus, der Genius des Ruhms und ein Christuskopf (doch mit zu stierem Blick) in der Galerie zu Dresden die berühmtesten Werke. Letzterer bildete auch das Fach der Landschaft aus.

Farnesischen Gallerie, in dessen Werken sich Correggio's Helldunkel mit dem Farbenglanze eines Paolo Veronese zu verbinden strebte, das Ansehen und den Beifall jener Naturalisten in Rom, an deren Spitze Michel Angelo Merigi da Caravaggio (geb. 1569, st. 1609) stand *); und den Geschmack an jenen Bambocciaden, welchen der Niederländer Peter Laar (1626) und sein Nachfolger Mich. Ang. Cerquozzi (geb. 1602, st. 1660, auch Schlachtenmaler) in Italien einführten, einzuschränken, obgleich selbst bessere Schüler der Carracci dem Blendenden und Kräftigen jener Manier sich zuneigten. Dies war einige Zeit der Fall mit dem Beliebtesten unter ihnen, dem Bologneser Guido Reni (geb. 1581, st. 1641); der, seine Behandlungsart mehrmals wechselnd und Correggio's Helldunkel oft erreichend, mit seinem meisterhaften Pinsel vornehmlich jugendliche Frauengestalten und leidende Zustände glücklich malte und durch seine schmachtend nach dem Himmel blickenden Köpfe diejenigen gewann, welche Wahrheit und Bestimmtheit des Ausdrucks nicht vermissen **). Dagegen schloß sich der, mit ihm wetteifernde, Francesco Albani (geb. 1578, st. 1660) seinem Lehrer Annibale treuer an. Letzterer suchte die Grazie Correggio's vornehmlich in kleinen gefälligen und heitern Bildern ***) allegorischen und mythischen Inhalts,

*) Er und seine Hauptschüler Manfredi, Franc. Ribeira, genannt Spagnoletto, der Holländer Honthorst rc. malten gern Kartenspieler, Zauberei, Mord rc., oder auch heilige Personen und Geschichten, aber nach gemeinen Modellen, gehoben durch scharfe Lichter und dunkle Schattenmassen.

**) Unter seinen zahlreichen Werken sind die Horen im Palaste Rospigliosi, eine Himmelfahrt Mariä (in München), Fortuna (von Strange gestochen), Aurora (von R. Morghen gestochen), eine Venus (in Dresden), mehrere Magdalenen allbekannt. Der Niobekopf war ihm hauptsächlich Vorbild.

***) Unter seinen größern Werken sind berühmt seine Deckengemälde, die

denen aber ebenfalls Tiefe und Wärme des Ausdrucks mangelt, zu erreichen. Er läßt Liebesgötter und Grazien in heitern Landschaften erscheinen. An gründlicher Composition und Bestimmtheit des Ausdrucks übertrifft Beide der dritte Meister des s. g. bologneser Triumvirats, Domenico Zampieri, genannt Dominichino (geb. 1581, st. 1641), der ein fleißiges Studium der Alten und der Werke seiner großen Vorgänger anwendete, um den wahren Ausdruck der Gemüthsstimmungen zu erlernen und in edler Zeichnung dem Raphael nachstrebte, ohne die poetische Kraft desselben zu besitzen *). Neben diesen Meistern steht der, in Compositionen von größerm Umfange und Bewegung **) tüchtige, oft aber überladende Giov. Lanfranco (geb. 1580, st. 1647); der kräftige und fertige Guercino da Cento (eigentlich Barbieri, geb. 1590, st. 1666), der sich in Hinsicht der Beleuchtungsweise und greller Contraste dem Caravaggio anschloß ***); Bartol. Schidone u. a. Diese sind die größten italienischen Historienmaler des siebzehnten Jahrhunderts, welche mit ihrer Schule sämmtlich das Bestreben theilten, die verschiedenen Vorzüge, welche die Malerei durch die originellen Meister des funfzehnten und im Anfange des sechzehnten

---

Tageszeiten und die sieben Wochentage vorstellend; letztere im Palaste Verospi in Rom, — so wie die Darstellung der Elemente.

*) Seine Communion des heiligen Hieronymus in der Kirche della carità in Rom, seine Bilder in der Capelle zu grotta ferrata, seine heilige Cäcilia (gestochen von Sharp), und die vier Evangelisten, unter welchen der allbekannte Johannes (gestochen von Müller) in der Kirche S. Andrea della valle, sind seine berühmtesten Werke. Er stellte meistens Heiligengeschichten und Martyrien in Fresken dar.

**) Berühmt sind seine Kuppeln der Kirche S. Andrea della valle in Rom, und in der Capelle del tesoro.

***) Ein Hauptbild ist seine heilige Petronilla und seine Aurora (von Volpato gestochen).

Jahrhunderts entwickelt hatte, vorzüglich aber die Reize Correggio's, mit den Vorzügen anderer Meister zu verbinden, verschieden aber dadurch, daß sie bald dieses, bald jenes Meisters Behandlungsweise vorherrschen ließen. Alle diese hatten wieder Schüler. Aber so wie die bisher genannten Maler die Vorzüge der originellen Meister zu verbinden gesucht hatten, so gingen ihre Schüler nun noch weiter und suchten wiederum das, was ihnen an ihren eklektischen Meistern als Vorzug erschien, auf mannichfaltige Weise zu combiniren; und so vervielfältigte sich der Eklekticismus, je mehr die Originalität verschwand. Von der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts an sehen wir die Malerei Italiens immer mehr verfallen; die Kraft verliert sich in Uebertreibung und grelles Contrastiren, die Grazie immer mehr in Ziererei und Schwäche. Selbst die bessern Meister: Carlino Dolci (geb. 1616, st. 1686) und Sassoferrato (eigentlich Giambatt. Salvi, geb. 1605, st. 1685), — welche beide in gleicher Gattung (d. h. in kleinen Andachtsbildern, größtentheils von halben Figuren) sich auszeichneten — waren von der Schwäche ihres Zeitalters nicht frei. Die heiligen Figuren des Ersteren gewinnen durch Milde, Anmuth und Süßigkeit, ohne tiefen Ausdruck zu besitzen *); der Zweite zieht, ohne die feine Ausführung des Erstern, durch die Ruhe und Demuth seiner lieblichen Madonnen, die er immer eigenthümlich verhüllt und (einförmig) colorirt, den Zuschauer an **).

Um dieselbe Zeit hat auch die italienische Landschaft einen

---

*) Die Cäcilia des Dolci und der Heiland, der den Abendmahlskelch segnet (in der dresdner Gallerie), sind auch durch Copieen und Kupferstiche bekannt und beliebt.

**) Sassoferrato war auch ein ausgezeichneter Copist älterer Meister und benutzte besonders Raphael'sche Gestalten. Eine betende Madonna ist von Folo gestochen.

ausgezeichneten Charakter aufzuweisen, welchen ihr der Neapolitaner Salvator Rosa (geb. 1615, st. 1673) gab, indem er immer schauerlich wilde Felsengegenden staffirt mit Räubern darstellt. Viele andere Meister strebten nach glänzender Fertigkeit, große Räume mit Figuren zu füllen — wie Pietro von Cortona, und der Neapolitaner Luca Giordano mit dem Beinamen fa presto. Die Freskomalerei kam seit dem Ende des siebzehnten Jahrhunderts immer mehr in Verfall; Staffeleigemälde und Cabinetsstücke wurden von den Kunstliebhabern gesucht. Alles verfiel in Manier und Ziererei.

Wir können hier schicklich Einiges über die französische Malerei einschalten, da dieselbe unter Einfluß der Italiener sich entwickelt hat. Was die französische Malerei insbesondere anlangt, so finden wir sie schon in ihrem Ursprunge durch diesen Einfluß bestimmt. Eine zusammenhängende Cultur der Malerei im Großen beginnt nämlich in Frankreich erst mit dem Zeitalter Franz I. Früher waren schon Miniaturmalerei, Tapetenmalerei und Glasmalerei, Gattungen, an welchen sich die Richtung der Franzosen auf Schmuck und Verzierung schon früh zu Tage legt, mit großer Geschicklichkeit betrieben worden — so daß selbst Bramante unter Julius II. französische Glasmaler zur Arbeit am Vatican nach Rom berufen konnte. Franz I. gründete im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts die Herrschaft des italienischen Geschmacks in Frankreich. Er brachte nämlich nicht nur große Meisterwerke in sein Land, sondern lud auch die größten italienischen Maler (Leon. da Vinci, A. del Sarto) an seinen Hof ein und beschäftigte einen Primaticcio (von welchem auch die Stuckarbeiten in Fontainebleau herrühren), Nic. dell' Abbate, Rosso de Rossi ꝛc. mit Ausschmückung seines Schlosses Fontainebleau;

aber er ermunterte auch einheimische Künstler (unter welchen Jean Cousin als Oel- und Glasmaler hervorragte) und errichtete die Fabriken der Gobbelins, die er nach schönen Cartons fertigen ließ. Die religiösen Unruhen und Kriege hemmten die Fortschritte der Kunst; die ausschweifenden Sitten des Hofes gaben ihr eine falsche Richtung. Erst im siebzehnten Jahrhunderte (und insbesondere seit Richelieu's Ministerium) erhebt sich die Malerei in Frankreich. Hier zeigt sich Sinn für Form und Charakter noch am wenigsten getrübt. Das Wirken der berühmtesten französischen Meister fällt aber schon in die Zeit der späteren Eklektiker und Naturalisten, unter deren Leitung sie sich auch größtentheils in Italien bildeten. So Simon Vouet, der auch in Italien durch große Arbeiten sich einen Namen machte und Stifter einer Schule in Frankreich ward; ferner sein jüngerer Zeitgenosse Nic. Poussin (geb. 1594, st. 1665), der, durch Cabale vertrieben, sich ganz in Italien bildete und unter Einfluß der Caracci'schen Schule und Dominichino's, so wie durch eifrige Nachahmung der Alten sich einen edlen und correcten Styl erwarb, welcher, verbunden mit überdachter, aber kalter Composition, ihm den unangemessenen Namen des französischen Raphael's, so wie den des philosophischen Malers verschafft hat. Nach Zeichnung strebte Poussin mehr als nach Colorit, und Perspective und Landschaft bildete er so aus, daß er auch in der s. g. heroischen Landschaft eine der ersten Stellen einnehmen konnte *). Durch ihn hat sich auch sein Schwager Caspar Dughet (geb. in Rom 1613), genannt

*) Berühmt ist seine Landschaft Arkadien genannt. Von seinen historischen Gemälden sind vorzüglich die von ihm wiederholten sieben Sacramente, Moses, der den Felsen schlägt, die Arbeiten des Herkules (im Louvre) berühmt. Die Figuren seiner historischen Bilder haben nie volle Größe.

Poussin, zu einem der ersten Landschafter gebildet, der jedoch an Farbe und Lichtwirkung von dem berühmten Claude Gelée, von seinem Vaterlande Claude Lorrain genannt (geb. 1600, st. 1682), übertroffen worden ist (vgl. S. 345). Alle diese Landschafter bildeten sich in Rom und durch Anschauung römischer Gegenden aus. — Eigenthümlicher noch, als Nic. Poussin und vorzüglicher in der Färbung erscheint der gleichzeitige Eustach le Sueur (geb. 1617, st. 1655), der in einfachem ausdrucksvollem Vortrage und ungezwungener Erfindung seine Vorgänger und Nachfolger übertroffen zu haben scheint *). Dagegen tritt in dem Alles beherrschenden Hofmaler Ludwig des XIV. le Brun (geb. 1619, st. 1690) die französische Manier, die Neigung zu theatralischer Anordnung und Zierlichkeit, verbunden mit glänzender und umfassender Kunstfertigkeit, hervor **). Neben ihm steht Pierre Mignard, durch liebliches Colorit in Fresken und Portraits ausgezeichnet, le Valentin, Caravaggio's Anhänger, Blanchard und andere Coloristen. Auch zeigte sich unter den Franzosen im siebzehnten Jahrhunderte Talent und Neigung für Perspective und Prospectmalerei (Jacq. Rousseau, Phil. Meusnier u. a. gehören hierher) und für die Schlachtmalerei (worin Jacq. Courtois, genannt Bourguignon, der in Italien sich bildete, berühmt ist). Nach Jouvenet und Coypel nahm pomphafte Uebertreibung immer mehr überhand, und die oberflächliche Portraitmalerei ward Mode. Im achtzehnten Jahrhunderte hatte jene affectirte Grazie und Frivolität in François Boucher ihre Höhe erreicht.

---

*) Seine zweiundzwanzig Bilder aus dem Leben des heiligen Bruno — genannt le cloître des Chartreux, auch durch Kupferstiche und Lithographieen bekannt — bezeugen den frommen Sinn, wie das große Talent dieses Meisters.

**) Ein Hauptbild des Lebrun ist: Alexander in dem Zelte des Darius (gestochen von Edelink.)

Verfolgen wir nun die zweite Reihe von Bestrebungen moderner Malerkunst, die zwar in jene erste vielfältig hinüberspielt, aber doch durch ihre Hauptrichtung wesentlich verschieden ist — nämlich die niederländische Malerei. Dort ein Herabsteigen von freier Darstellung zu eklektischer Nachbildung der, durch kirchliche Autorität und künstlerische Tradition geweihten, Gegenstände; hier vorherrschender Naturalismus und Richtung auf die Gegenstände der Natur und der umgebenden Wirklichkeit. Die Malerei der Niederländer hatte, wie wir oben bemerkt (S. 191), im Historienfache an Eigenthümlichkeit verloren, indem sie sich dem Einflusse der Italiener hingab. Alle bedeutende Künstler in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts wurden nach Italien hingezogen. Mabuse's Schüler Lambert Sutermann, genannt Lombardus, und dessen Schüler Hubert Goltzius und Franz Floris (geb. 1520, st. 1570), der eine große Schule stiftete, so wie viele andere hatten italienische Formen nachgebildet. Am häufigsten hielt man sich an die venetianer Meister (wie Mart. de Vos, der Portraitist, an Tintoretto), und an den Naturalisten Caravaggio (wie Honthorst), was sich aus der schon früher angegebenen Richtung der Niederländer erklären läßt. Lüttich und Antwerpen waren damals die Hauptsitze der niederländischen Malerei, und auch Malerakademieen bestanden daselbst.

Während aber die Historienmalerei diesen Einfluß erlitt, wurde, durch die Neigung der Niederländer zur genauen Auffassung der Natur, in Verbindung mit der vollendeten Ausbildung der Oelmalerei, der Grund zu der Gattung der Landschaft gelegt. Was in den Gemälden der Brüder Eyk, und des Hemmelink, in den Werken des Raphael, Correggio und anderer großen Historienmaler nur Umgebung und

Hintergrund gewesen war, das trat hier zuerst als eine selbständige Darstellung hervor, — ähnlich der Instrumentalmusik, die früherhin nur Begleitung des Gesanges gewesen war. Viele Meister fingen nun an, die Landschaft als ein besonderes Fach ausschließend zu treiben, so daß sie oft Figuren durch andere (z. B. durch Thulden, And. Both ꝛc.) in ihre Landschaften hineinmalen ließen. Schon im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts, und folglich früher, als die Italiener eigentliche Landschaften aufstellten, lieferte Joh. Patenier von Dinant (bl. 1515), und ein Landsmann desselben, Herri oder Henri de Bleß *), fleißige Landschaften, in denen aber die Nachbildung des Einzelnen Hauptsache war, und in einem noch trocknen Style. Der letztere Maler machte sich durch seine Landschaften auch in Italien bekannt; eben so die Breughel und Hans Bol (geb. 1534, st. 1583), dessen Schüler Roland Savery (geb. 1576, st. 1639) wilde Berggegenden malte, so wie die, in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts lebenden, Brüder Brill, welche die Landschaft in Italien sehr in Aufnahme brachten, obgleich sie den kälteren Ton ihres Vaterlands nicht aufgeben konnten. Unter den Italienern aber waren, nach Titian und andern Venetianern, Annib. Carracci, Dominichino, Albano, Viola, und der Florentiner Cristof. Allori die ersten berühmten Meister, welche sich mit der Landschaft beschäftigten, ohne sie ausschließend zu treiben. Unter dem Einflusse jener ersten Meister und der italienischen Natur gingen aber die großen Landschaftsmaler hervor, welche die italienische Natur zum Vorbilde nahmen, nämlich der obengenannte

*) Nach dem, was Fiorillo von ihnen erwähnt (Gesch. d. zeichn. K. in Deutschland II., S. 453), zeigt sich in den Staffagen beider schon der Geschmack der Niederländer am Lächerlichen, welcher die Bambocciaden herrschend machte.

Casp. Dughet, genannt Poussin; und Claude Gelée. Jener giebt seinen großen Naturscenen, welche er größtentheils in die Umgegend Roms versetzt und charakteristisch mit alter Architektur und Fabel staffirt, einen mehr historischen Charakter; dieser will nur die Erscheinung der Natur in ihrer höchsten Anmuth und Harmonie darstellen und ihre reizendsten Formen in Nähe und Ferne, Land und Wasser, durch Licht und Luft zu einem Ganzen verbinden, das sich in heiterer Klarheit vor dem Auge ausbreitet. Figuren und Architektur (meist antike) haben eine untergeordnete Bedeutung in seinen schönen Compositionen. Beide Meister waren die Sterne, welche eine große Reihe von Landschaftsmalern, und selbst viele nach Italien kommende Niederländer vor Augen hatten; andere schlossen sich wenigstens dem Charakter der italienischen Natur überhaupt an. Bei einer zweiten Reihe von Landschaftern ist die Richtung zum Charakteristischen vorherrschend. Wenn Claude durch den zauberischen Reiz der Natur anspricht, so wirken sie durch die Bedeutung, welche sie in eine beschränktere Natur, besonders in die nördliche, hineinlegen (wie Ruysdael), oder minder poetisch geben sie sich der treuen Schilderung der einzelnen Gegenstände derselben hin und gehen in ihren Landschaften in Veduten über. Indem aber beide Gattungen der Landschaftmalerei, welche wir schicklich die Landschaft des italienischen und die des eigentlich niederländischen oder holländischen Styls benennen, gegenseitig aufeinander einwirkten, kam die landschaftliche Natur nach allen Seiten und Auffassungsarten zur Anschauung.

Auf die Entwickelung der zweiten Darstellungsweise, welche jedoch der Zeit nach der ersten vorhergeht, hatte die charakteristische Kraft des Pet. Paul Rubens (geb. zu Cöln 1577, st. 1640) großen Einfluß, welcher die neuere Epoche der nieder-

ländischen Malerei beginnt und mit Recht der Fürst der niederländischen Malerei genannt worden ist. Rubens nämlich war das feurigste, fruchtbarste und umfassendste Malertalent seiner Zeit, zugleich ein sehr gebildeter und in den Staatsgeschäften bewanderter Geist. Zuerst durch O. van Veen in Antwerpen unterrichtet, fand er sich in Italien vornehmlich zu den Venetianern (Titian, Paolo Veronese) und dem Naturalisten Caravaggio hingezogen; aber sein eigenthümlicher Geist strebte, beider Vorzüge verbindend, auf eigne Weise zur Naturdarstellung hin *). Sein Ideal war die charakteristische Kraft und Großheit; ihm opferte er die Schönheit der Form; seiner feurigen Composition und der Wirkung des Colorits oft die Richtigkeit der Zeichnung auf. Sein Styl verbindet das Prächtige mit Geist, vermeidet genaue und ängstliche Ausführung bis zur Nachlässigkeit; seine Gestalten erinnern an die gemeinen Formen der Niederländer und leiden oft an Ueberkraft; aber immer treten sie zu einem wirkungsvollen Ganzen zusammen. Die ungeheure Menge seiner Oelbilder läßt sich nur aus seiner Leichtigkeit und Eilfertigkeit, so wie daraus erklären, daß er Vieles durch seine Schüler ausarbeiten ließ.

Rubens's Talent umfaßte alle größere Gattungen, die Historienmalerei, das Bildniß und die Landschaft; Jagden und Schlachten beweisen das Feuer seines Pinsels. In seinen historischen Stücken glänzt er hauptsächlich durch kühne Schil-

---

*) Sehr schön sagt der geistreiche v. Quandt über ihn (Gesch. der Kupferstecherkunst, S. 124): Rubens that einen glücklichen Griff mit starker Hand in die Fülle der Natur und faßte das auf, was Allen genehm war. Das Reale in seiner frischen und überraschenden Wahrheit war die Forderung des Zeitalters — (und zugleich des niederländischen Kunstcharakters). — Die Ausbeute aus der Natur und dem frischen Leben, welche Rubens gewonnen, wurde mit Enthusiasmus aufgenommen.

derung gewaltiger Seelenzustände, die er genau nach Alter, Stand, Geschlecht und Zeit auffaßt *). Ueber seine Landschaften bemerkt Hirt insbesondere, daß er erst einen wahren, kräftigen und schöneren Ton in die Landschaft gebracht habe, da es den Landschaften früherer Niederländer an genügender Luftperspective und an Ton gefehlt, und ein unangenehmes grünliches Blau in ihnen geherrscht habe **).

Rubens's Geist wirkte in einer großen Schule fort, oft in wildes Feuer ausartend. Hierher gehören der Historienmaler Abrah. von Diepenbecke, der Figurenmaler Thulden, Fr. Quellyn, Jac. Jordaens. Alle übertraf der König der Portraitmaler Ant. van Dyk (geb. 1599, st. 1641), der in dieser Gattung mit Titian wetteifert und wie dieser kräftige Charaktere zu seinem Gegenstande hat, aber seinen Meister noch an Wahrheit und Zartheit des Pinsels, obwohl nicht an Farbe, übertrifft. An Rubens schließt sich, auch in Hinsicht der Thiermalerei, der berühmte Franz Snyders, dem Rubens oft die Figuren malte; in der Landschaft Joh. Wildens und Lucas van Uden an. Gleichzeitig aber steht neben Rubens sein Gegner Abrah. Janssens und dessen Schüler Theod. Rombouts in der Historienmalerei; so wie van Dyk's Freund Casp. de Crayer, in figurenreichen Stücken ausgezeichnet.

Der große Einfluß, welchen Rubens und sein Schüler van Dyk auf die Malerei in Spanien ausübten, bestimmt uns hier, der spanischen Malerei zu gedenken. Auch

*) Man erinnere sich des bethlehemitischen Kindermordes in der an Rubens's Werken reichen Gallerie in München, und anderer großer Bilder in München und Dresden. Ein Hauptwerk soll seine Kreuzabnahme in der Kathedrale zu Antwerpen seyn.

**) Hirt's Kunstbemerkungen auf einer Reise nach Dresden rc. Berl. 1830. S. 107. Vgl. S. 114.

Spanien hatte in der Kunst einen alten Styl, der durch die Verbindung südlicher Gluth mit majestätischem Ernste näher bestimmt worden seyn mag. Dieser ältere, mit dem Arabischen verbundene Styl, den man auch den gothischen zu nennen pflegt, hörte um das funfzehnte Jahrhundert auf, zu welcher Zeit der Einfluß der Italiener und der mit Spanien durch Handel und Regierung verknüpften Niederländer begann. Seit jener Zeit gingen spanische Künstler nach Italien und studirten die Werke des Raphael und des Mich. Angelo, dessen Charakter sie vorzüglich ansprach. So Alonso Berruguete im sechzehnten Jahrhunderte, der auch ausgezeichneter Bildhauer war. Aber auch italienische und niederländische Künstler und Kunstwerke (bes. Titian's) kamen bald nach Spanien. Unter Karl V., zu dessen Zeit es schon Malerschulen zu Toledo, Cordova, Sevilla gab, wurden die Raphael'schen Grottesken in Spanien, wo schon der Geschmack an Arabesken herrschend war, nachgeahmt *). Philipp II. aber ließ, zur Ausschmückung des von ihm erbauten Eskorials, berühmte italienische Meister, z. B. Pellegrino Tibaldi, kommen. Der erste unter den vorzüglichsten einheimischen Fresko- und Oelmalern, obwohl in Italien gebildet, war Luis de Vargas (geb. 1507, st. 1568), der auch die damals so beliebten und im Handel verbreiteten Sargastapeten in Wasserfarben malte. Seine Hauptwerke sind Fresken, welche sich in der Kathedrale von Sevilla **) befinden. Sein jüngerer Zeitgenosse Pedro de Villegas (st. 1607) eiferte in Darstellung heiliger Gegenstände dem Raphael nach; Pablo de Cespedes (st. 1608) suchte Mich. Angelo's Kraft mit gefälligem Colorite zu vereinigen. An-

*) S. Fiorillo, Gesch. der zeichn. Künste, IV. B. S. 64.

**) S. Kunstblatt, St. 78, 1822.

dere folgten den Venetianern und Bolognesern, wie Roelas. Im Jahre 1628 kam Rubens nach Spanien, wo er die herrlichsten Werke, größtentheils mythischen Inhalts, in den Gallerien von Madrid zurückließ. Der prächtige Farbenglanz dieses kräftigen Meisters wurde von nun an ein Gegenstand der Nacheiferung. Damals blühte auch Franc. Zurbaron (geb. 1598, st. 1662), der spanische Caravaggio genannt, ferner Caravaggio's Nachfolger in Neapel, Gius. Ribeira genannt lo Spagnoletto (vgl. S. 337), und der große und kräftige Schilderer der Natur Velasquez (Don Diego Velasquez de Silva, geb. 1599, st. 1660), welcher Freund des Rubens wurde und ihn in seinen zahlreichen größeren Portraits sehr ähnlich seyn soll. Durch das Studium der Venetianer und der Niederländer genährt, gelang es ihm, sich diesen Meistern gleichzustellen. Mengs, der seine Werke die reinsten Muster des Naturstyls nennt, behauptet, er habe in der Luftperspective, wie in Behandlung der Lichter und Schatten, Titian noch übertroffen. Nächst Velasquez nennt man Bartolomé Estéban Murillo (geb. 1618, st. 1682) den größten Maler Spaniens. Er studirte nach van Dyk und erwarb sich in seinen Kirchenbildern (besonders Legenden darstellend) den Ruhm des größten spanischen Coloristen und des tiefen Ausdrucks. Seit Murillo verfiel die Malerei in Spanien wieder.

Während die Spanier noch immer fleißig für die Ausschmückung der Kirchen arbeiten konnten, setzte die Reformation im sechzehnten Jahrhunderte der geistlichen Malerei in Deutschland Gränzen; der zerstörende dreißigjährige Krieg aber hinderte auch die Ausbildung der weltlichen Malerei. Wir finden daher seit jener Zeit in Deutschland nur einzelne zerstreute Künstler, welche sich entweder den Italienern anschließen (wie die Historienmaler Joh. Rottenhamer, Chri-

stoph Schwarz, Sandrart im sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderte, Joh. Heinrich Roos als Landschafter), oder ganz zur Niederländischen Schule übergehen (wie die Landschafter Elsheimer, Lingelbach, ferner Ch. W. Dietrich, die bis ins Kleinliche treuen Bildnißmaler Tenner und Seybold, Rugendas und Riedinger rc.). Später hielt man sich an die Franzosen und die spätern Italiener. Von Meng's und seiner Zeit aber wird noch unten die Rede seyn. — Von England brauchen wir nur beiläufig zu erwähnen, daß es mit dem Ertrage seines Gewerb- und Handelsfleißes die von andern Völkern geschaffenen Kunstwerke zur Zierde seiner Wohlhabenheit kaufte und einsammelte, aber außer dem, im Häßlichen schöpferischen, Hogarth (geb. 1697, st. 1764) und einigen verdienten Portraitmalern (bes. Sir Jos. Reynolds im siebzehnten Jahrhunderte) nur unbedeutende Künstlernamen aufzuweisen hat.

Doch wir kehren nun zurück zu den Niederländern. In der niederländischen Malerei sondert sich in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts die holländische Schule von der flamändischen bestimmter ab. In Holland hatte das Herrschendwerden des calvinistischen Protestantismus, welcher allen Schmuck der Kunst gewaltsam aus den Kirchen verbannte, die Wirkung, daß den Künstlern der edelste Stoff der Darstellung entzogen wurde, was bei den katholischen Niederländern nicht der Fall war; aber Gewerbfleiß und Wohlstand des, um die angegebene Zeit, in Handel und Schifffahrt blühenden Volkes unterstützte hier um so mehr die Darstellung der Natur und Wirklichkeit in Bildern, welche die Häuser der Reichen schmückten. Alles, was das Auge erfreut, was nur irgend durch Licht einen angenehmen oder interessanten Eindruck hervorbringen kann, ja selbst die be-

schränktesten Umgebungen des täglichen Lebens wurden hier im höchsten Farbenreize mit Behagen und Laune ausgeführt; und zwar meist in kleinen Cabinetstücken, weil Darstellungen des angegebenen Inhalts, in kleinem Raume ausgearbeitet, um so anspruchloser und vortheilhafter wirken. Die Vollendung der einzelnen Naturgegenstände aber, welche hier erzielt wurde, bewirkte wiederum jene Absonderung verschiedener Fächer, aus denen jeder Meister sich nach seiner Neigung eines auszuwählen pflegte, in welchem er das Höchste zu erreichen suchte. Unter den Darstellern größerer Gegenstände und historischer Stoffe tritt vor allen hervor Paul Rembrant van Rhyn (geb. 1606, st. 1674), welcher seine Vorgänger Otto van Veen und Blomaert weit übertraf und dasselbe für die holländische Schule geworden ist, was Rubens für die flamändische. Durch ihn tritt die gemeinste Natur, wie er sie in und um Amsterdam wahrnehmen konnte, in das Reich der Farbe und des Helldunkels ein, und selbst das Häßlichste zwingt durch seine Farben- und Beleuchtungskunst ein Wohlgefallen ab. Das Edle in Composition und Ausdruck ist ihm fremd, große und erhabene Stoffe (z. B. des Lazarus Auferweckung) werden ihm unter der Hand gemein; aber sein Colorit ist überall kräftig und anziehend, und wunderbar seine Meisterschaft im Helldunkel, wogegen die Zeichnung zurückbleibt. Deshalb ist Rembrant auch weit größerer Meister im Portrait, als in seinen historischen Stücken *), und die größten Portraitisten gingen auch aus seiner Schule hervor, oder schlossen sich ihm an (Ferdinand Bol, Govaert Flink; Gerbrant van den Eckhout, Sam. van Hoogstraten); während andere, wie der fruchtbare Mich. Mirevelt,

*) Seine zahlreichen Werke sind durch alle Gallerien (besonders München, Wien, Dresden) zerstreut.

Joh. Lievens, Barthol. van der Helst, sich mehr an Rubens und van Dyk halten.

Das Portrait geht in die Darstellung des häuslichen, gesellschaftlichen und bürgerlichen Lebens über. Hier glänzt ein Schüler Rembrant's, Gerard Dow oder Douw (geb. 1613 st. 1680), der seines Meisters Helldunkel mit dem zartesten und fleißigsten Pinsel auf die Situationen und Geschäfte des häuslichen Lebens und kleine Bildnisse übertrug, und dessen Schüler, die Mieris, besonders der Vater, Franz, der ihn noch in ausgeführter Zeichnung übertraf, und Pet. van Slingeland großen Ruf erwarben; ferner Dow's Zeitgenosse, Gerard Terburg, dessen Stärke in Darstellung seidener Stoffe bekannt ist; so wie Casp. Netscher (in Heidelberg geboren), der so gern eine weibliche Figur in weißen Sammet gekleidet anbrachte und noch anmuthiger und vollkommener in der Zeichnung ist, als Terburg, und endlich Gabr. Metzu, der größere Effecte liebt. Die beiden letztern suchen Dows und Terburgs Vorzüge zu vereinigen. Gfr. Schalken, ebenfalls Rembrant's Schüler, berechnet Alles auf den Effect eines künstlichen Lichts. Und so richtet ein jeder dieser Meister auch in der kleinsten Gattung sein Studium auf irgend einen besondern Gegenstand, den er anziehend zu machend sucht.

Die Gesellschaftsstücke gehen ferner über in die s. g. Bambocciaden oder Darstellungen des gemeinen Lebens. Hier werden Trinkende und Betrunkene, Zänkereien und Schlägereien, Schmausereien, Spiele und Feste, Soldaten und Bauern, Wachstuben, Bauernstuben, Dorfschenken und Märkte, kurz die Situationen aus niedrigen Sphären, doch meist mit jovialer Laune, dargestellt. Schon die Flamänder Breughel (nämlich der Vater, auch Bauernbreughel genannt (st. 1570), weil er besonders Bauernfeste malte;

und der Sohn Peter, der durch seine Hexenscenen bekannte Höllenbreughel), aber auch Rubens und seine Schüler Jordaens und David Teniers der ältere, ferner Peter Laar, der zu dem italienischen Namen dieser Darstellungen in Italien Veranlassung gab, gehören hierher. Aber größern Ruhm in dieser Gattung erreichte doch erst Dav. Teniers der Sohn (geb. 1610, st. 1690). Er übertraf hierin seinen Lehrer Adr. Brauwer (st. 1640), der, immer in Wirthshäusern lebend, die Scenen gemeiner Lust, die sich da ereigneten, treu und lebendig nachmalte und minder anstößige Gegenstände, z. B. den Alchymisten, den Zahnarzt, und gemüthliche Lustbarkeiten mit Leichtigkeit schilderte. An Wirkung des Helldunkels übertraf ihn noch der in Lübeck geborene Adr. Ostade, dessen kleine untersetzte Bauernfiguren vor jedes Beschauers Auge leben. Wir übergehen die unzähligen andern Meister dieses Genres.

In Schlachten hatten schon Raphael (Schlacht des Constantin) und Rubens (die Amazonenschlacht) Muster im großen Style aufgestellt. Ihm folgten die Niederländer Pet. Snayers, Jesaias van der Velde, Joh. Asselyn, Phil. Wouvermann, Verschuuring, Joh. v. Hugtenburch, Dirk Maas, Ant. van der Meulen, Rugendas rc.; die erstern dieser Meister zogen Reitergefechte, vertheilte Angriffe und Hinterhalte, der leichteren Gruppirung und Anordnung wegen, vor.

Die meisten Schlachtenmaler waren zugleich Jagdmaler, wie außer Rubens (dessen Löwenjagd berühmt ist) der Tapetenmaler Joannes Straet (Stradanus geb. 1536), welcher auch des Florentiners Ant. Tempesta Lehrer war. In Jagdstücken insbesondere aber glänzt der berühmte Flamänder Franz Snyders (geb. 1579), der den Charakter der Thiere in gewaltiger Bewegung zeigt, und Joh. Wee-

ninx. Aber die Thiermalerei zerfiel wieder in besondere Fächer. Wouvermann wählte sich Pferde und Hunde; andere Wildpret, wie Joh. Weeninx; andere Vögel, wie Dav. de Koning; andere insbesondere zahmes Federvieh, wie der berühmte Hondekoeter (geb. 1636, st. 1695, Hühner, Enten, Gänse, Pfauen). Einige stellen auch todte Thiere, z. B. Joh. Fyt und der genannte Weeninx, oft mit Geräthschaften verbunden (wie in den Küchenstücken), dar als eigentliches Stillleben; andere umgeben dieselben mit bedeutender Landschaft, wie der große Viehmaler Paul Potter, der die Wirkungen des Lichts an der Thierwelt ausdrückt, Adr. van der Velde, die beiden Roos und Kuyp, welche das Thier weidend und ruhend darstellen.

Hierdurch kommen wir zur Landschaft selbst, die unter den Niederländern ihre Blüthe, ebenfalls im siebzehnten Jahrhunderte, erreichte. Wir bemerkten schon oben, daß sie in zwei Hauptstyle sich getheilt habe. An den italienischen Kunststyl und Naturcharakter sehen wir zunächst sich anschließen die Brüder Joh und Andr. Both, Adam Elsheimer aus Frankfurt, der seine kleinen Landschaftsbilder mit Figuren aus der heiligen Geschichte staffirt, und den, ihm folgenden Corn. Poelemburg, der sich der Nymphen und Satyrn bedient, um seine lieblichen Bilder zu beleben; ferner Herm. Swanevelt, der, in größern Bildern ein friedliches Naturleben darstellend, durch Anmuth der Formen und Klarheit des Tons dem Meister Claude nachstrebt, aber ihm in Hinsicht der Composition nachsteht; Ant. Waterloo, der die stille Natur um seine Vaterstadt Utrecht (staffirt mit Figuren von Weeninx) mit allem Reize der Beleuchtung zeigt; ferner Nic. Berghem, welcher gern Gebirgspartieen mit Ebenen contrastirt und Vieh unter Ruinen weiden läßt; ihm nähert sich darin Joh. Asselyn, der auch altes Bau-

werk mit Heerden in die Landschaft stellt; Joh. Wynants und dessen Schüler Adrian van der Velde, welcher schöne Baumpartien, von freundlichem Lichte durchbrochen, mit Figuren und Thieren trefflich staffirt; ferner dessen Schüler Theod. van Bergen, Adam Pynaker, Jak. van Artois, welche große und heitere italienische Gegenden malten, und Berghem's Schüler Karl du Jardin, welcher das Glänzende mit dem Charakteristischen verbindet; Joh. van der Meer in Hirtenstücken ausgezeichnet; und Alb. Kuyp, welcher Wasser und Wiesen, mit schönem Vieh staffirt, im herrlichsten Lichtscheine zeigt. —

In jenem reinniederländischen Charakter dagegen, welchen wir oben angedeutet haben, und welcher mehr oder weniger einen trüben Himmel, Niederungen mit stehendem Wasser, düstre Baumpartieen, Mühlen und ländliche Gebäude zeigt, stehen oben an Aldert van Everdingen (geb. 1621, st. 1675), der stille geschlossene Landschaften mit Wald und Wasserfällen malt und in schöne Fernen sehen läßt; dann die Brüder Sal. und Jac. Ruysdael. Letzterer, der ausgezeichnetere, schränkt unsern Blick auf eine noch ernstere, ja düstere Natur ein; aber er bringt den verborgenen Sinn derselben zu tieferer Empfindung und ist um so poetischer, da er den bloßen Sinnenreiz und Alles, was nur glänzt, verschmäht. Bei ihm genießt man die Einsamkeit des Waldes; und seine wilden, schäumenden Wasserfälle, seine durch die Baumnacht hindurchbrechenden Sonnenblicke regen zu ernsten Gedanken an. Ihm nähert sich sein Schüler Meindert Hobbema und Joh. Hackert. Joh. van Goyen zeigt Kanäle und Flüsse mit ruhigen Dörfern; Artus van der Neer beleuchtet sie durch den Mond, der sich im Wasser spiegelt, indem er durch die düstern Wolken bricht und die Gegenstände in schwankender Dämmerung zeigt.

Herm. Zatchleeven und Griffier schildern freundliche klare Rheinlandschaften bis ins Einzelnste ausgeführt.

Weiter dringt der Darstellungstrieb der niederländischen Meister von festem Land bis auf die See und zeigt das Meer in Bewegung, wie Bonav. Peters, Pet. Molyn der jüngere, genannt Tempesta, der schon angeführte v. Everdingen. Bonav. Peters läßt Schiffe scheitern; sein Bruder Johann, und Wilh. van der Velde stellten Schlachten zur See dar. Aber alle übertrifft der Meister Ludolf Bakhuysen (geb. zu Emden 1631, st. 1709), der das Meer in Ruhe und Bewegung und den Kampf der Schiffe auf demselben mit gleicher Wahrheit schilderte. Andere stellten Meer oder Flüsse mit belebten Häfen dar, wie Joh. Lingelbach, der genannte Bonav. Peters und Abrah. Stork.

Endlich zieht auch das einzelne Erzeugniß des Bodens das Auge jener Maler an. Sie suchen das stille Leben der Blumen und Früchte in ihren zarten Bildungen und Farben unverwelklich vor dem Auge festzuhalten; sie ordnen die Blumen zu Sträußen und Kränzen als Schmuck der Tafel oder der Wand, stellen Früchte und Blumen, oft begehrt von Insecten, in glänzenden Geschirren auf und wenden alle Kunst der Farbe und des Lichtes, welche ihnen die feinste Ausbildung der Oelmalerei gewährte, an, um den Beschauer zu erfreuen — wobei die sorgsame Blumen- und Gartencultur ihres Vaterlandes sie unterstützte. So Dan. Seghers (Schüler des Blumenmalers Joh. Breughel), so Conr. Roepel, Joh. Dav. de Heem, der größte Fruchtmaler (geb. 1600, st. 1674), und der in Blumen alle übertreffende Johann van Huysum (geb. 1682, st. 1749), ferner de Heem's Schüler Abraham Mignon aus Frankfurt; Rachel Ruysch und mehrere andere Meister,

welche die in derselben Gattung arbeitenden Italiener weit übertreffen.

Aber auch hier bleibt der Trieb, die Wirklichkeit in ihren charakterischen Erscheinungen aufzufassen, noch nicht stehen; auch Werke der Kunst bieten sich dar, um in neuem Reize in der Kunst selbst zu erscheinen. Dies sind die Werke der Baukunst, sofern sie eine malerische Ansicht gewähren. Gebäude nach ihrem Innern und Aeußern, Stuben mit Geräthschaften, die auf ihre Bewohner hinweisen, werden in den Perspectivgemälden und Prospecten als Gegenstände selbständiger Darstellung in kleinen erfreulichen Cabinetsstücken behandelt *). Den Vorzug unter diesen architektonischen Darstellungen verdienen die Kirchenstücke. Einer der ersten, welche sich darin zeigten, war schon im sechzehnten Jahrhunderte Joh. Friedmann de Vries, den aber sein Schüler Heyndrick van Steenwyck (st. 1607) noch übertrifft. Dieser bedient sich der Fackeln, um das Innere der Kirchen magisch zu erleuchten. Ueber Alle aber ragt des Letztern Schüler, der Niederländer Peter Neefs der Vater, durch seine Perspectiven gothischer Kirchen hervor (geb. 1580). Die vollkommenste Ausführung ist hier mit der höchsten Wirkung des Lichtes, das er auf gewisse Hauptheile des Innern fallen läßt, verbunden. Beide Meister ließen sich von andern die Figuren in ihre Bilder malen. Eman. de Witte, zugleich Figurenzeichner, läßt Handlungen in der Kirche vorgehen (Processionen). Peter Bronkhorst stellt Tempel und Kirchen von

*) Auch die Italiener arbeiteten im siebzehnten Jahrhunderte in der Perspectivmalerei (siehe Fiorillo, Gesch. der zeichn. Künste in Italien S. 208), aber meist in großen Dimensionen und auf Wänden. In den feinern Cabinetsstücken aber, welche vorzuziehen sind, weil sie eine anspruchslosere Selbständigkeit haben und nicht auf materielle Täuschung hinwirken, oder bloße Decoration sind, sind sie von den Holländern übertroffen worden.

innen und außen dar. In Kirchen und andern architektonischen Prospecten (auch Schlössern, Palästen, Rathhäusern) war Jean van der Heyden (st. 1712) Meister; in kleinern, mit Gruppen ausstaffirten Architekturstücken van Bassen. Andere liefern Stadt- und Straßenprospecte. Auch noch in Zusammenstellungen von Geräthschaften, Instrumenten, Büchern rc., welche der Zufall zusammengebracht zu haben scheint, zeigt sich bei den holländischen Meistern des siebzehnten Jahrhunderts oft Witz, oder eine ernstere Bedeutung (wie bei van Streeck), mit der Kunst der Farbe und des Lichts verbunden.

So hatten die Niederländer die sichtbare Wirklichkeit, die ihnen überall nahe stand, den Pinsel in der Hand, durchwandert und, ihr getreu, das Besonderste in Allem, was im Licht erscheint, ergriffen; die italienischen Maler dagegen, welche eine günstig umgebende Wirklichkeit früher in das schöne Gebiet der Phantasie gehoben hatte, hatten sich im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert in leere Formen verloren. Carlo Batoni war einer der besten Meister, welcher jedoch die Schwäche der Zeit durch sein unkräftiges Colorit nicht verbergen kann. Fast überall war die Kunst im achtzehnten Jahrhunderte verkommen, weil man die Begeisterung für ihre Gegenstände erst aus der zweiten Hand empfing, indem man sie aus früherer Meister Werken schöpfte. Unter den Franzosen war zwar die Nachahmung der Natur gepredigt worden, aber die Natur selbst war in affectirter Grazie, Ueppigkeit und theatralischer Uebertreibung untergegangen. Wie sie in ihren Tragödien den griechischen Helden ihre eigne Gesinnung und Empfindungsweise unterlegten, so bedienten sie sich in der Historienmalerei der Gestalten der Mythenwelt und der alten Geschichte häufig als Figuren dürftiger und frostiger Allegorie. Die freie Uebung des Talents trat mit dem akademischen Malen in einen Gegensatz. Die Deutschen

nahmen im achtzehnten Jahrhunderte diesen verderbten Geschmack von den Franzosen an und pflanzten ihn durch Akademieen fort; nur diejenigen leisteten etwas Erfreulicheres, welche sich den Niederländern anschlossen, die bis ins achtzehnte Jahrhundert in jener beschränkten Darstellung der Wirklichkeit und in der Landschaft mit glücklichem Fleiße fortgearbeitet hatten; — so unter den Franzosen die Seemaler Manglard und Jos. Vernet (geb. 1714, st. 1789), der Genremaler Greuze; unter den Deutschen die Bemmel, C. F. W. Dietrich, — oder die Natur unmittelbar an der Quelle studirten, wie die Landschafter Ferd. Kobell, Philipp Hackert, die Portraitmaler Ant. Graff, A. Kaufmann; denn die Landschaft und das Portrait war, in Ermangelung wichtiger Veranlassungen zu großen Historienbildern, am meisten gesucht.

Zum Reformator des Geschmackes in der Historienmalerei bildete sich Ant. Raph. Mengs (geb. in Böhmen 1728, st. 1779) in der Anschauung der antiken Werke in Italien und der edelsten Kunstwerke des goldenen Zeitalters der italienischen Malerkunst. Ein vielseitig gebildeter und großer Eklektiker, und gleichsam ein neuer Ann. Carracci, empfahl er die Form der Antike, verbunden mit den malerischen Vorzügen des Raphael, Titian und Correggio, zur Nachahmung und lieferte selbst Werke von ausgezeichneter Behandlung, die unter Einfluß jener Vorbilder entstanden waren *). Gleichzeitig erkannte und enthüllte Winkelmann, sein begeisterter Freund, die Vortrefflichkeit der Antike und nahm die Entdeckungen derselben in Italien erst geistig in Besitz. Wohl war es bei solcher Begeisterung und bei dem damaligen Stande der Alterthumsstudien natürlich und verzeihlich, daß

*) Z. B. seine Himmelfahrt Christi an dem Hochaltare der Schloßkirche in Dresden.

genstand des Genusses für Gelehrte und s. g. Gebildete war, in matten Nachbildern in Galerieen und fürstlichen Sälen aufstellte. Aber eine Kunst, die sich nicht aus dem inneren Bedürfnisse einer Zeit und aus dem lebendigen Geiste des Volkes entwickelt, ist nur eine hohle Maske, ein Spiel für müßige Phantasie. So führten denn auch die durch jene Männer ausgesprochenen Lehren endlich zu einem Mangel alles Styls und zu charakterlosem Formenspiele. Man glaubte Kunstwerke nach Regeln schaffen zu können, und nur selten war die Ausnahme, welche ein erfindungsreicher Geist wie W. Tischbein machte, der mit freiem Sinne sich der Natur, wie dem Eindrucke der Alten, hingab.

Allein man mußte bald das Leere jener Formen empfinden. Eine neue Zeit brach an. Die große Umwälzung und Völkerbewegung begann in Frankreich. Hier lenkte der berühmte David, das Haupt der neuern französischen Maler (Schüler Vien's, st. 1825) die Malerkunst von jener faden Ziererei und Mattigkeit auf das Studium der Natur zurück. Die Ereignisse der Revolution und die glanzvollen Thaten Napoleon's, die ihn begeisterten, forderten eine andere Darstellungsweise. Er fand sie und trug sein Streben nach dem Imposanten und nach glänzender Bewegung der Scene, wie jene Gegenstände sie mit sich brachten, nicht minder aber auch das Verdienst höchster Correctheit und Bestimmtheit der Zeichnung auf seine zahlreiche Schule über — aus welcher der Maler Gerard (geb. 1770) als Historien- und Portraitmaler (berühmt durch seine Darstellung des Einzugs Heinrich IV.) hervorragt. Italien war in den letzten Zeiten mehr der Sammelplatz fremder Künstler als die Heimath einer neuaufblühenden Schule. Der Römer Camuccini ging selbst aus französischer Schule hervor.

In Deutschland wendeten sich, je schwächer das

politische Verband der Nation wurde, je unkräftiger, dem äußern Feinde zu widerstehen, die Gebildeten des Volkes mit um so größerer Sehnsucht in die Vergangenheit zurück, und selbst die Blüthe der deutschen Poesie wies, insofern sie volksmäßig war, auch auf die Wurzel des Volksthums hin. Jene Sehnsucht sprachen am meisten die Schriften von Wackenroder, Tieck und Fr. Schlegel aus, und sie ergriff besonders die in Rom versammelten deutschen Künstler, die in verwandter Richtung die Werke der bisher vernachlässigten italienischen Meister älterer Zeit mit Staunen kennen gelernt hatten. Hierzu kam die Sammlung und Wiederaufstellung der fast verloren gegangenen Meisterwerke altdeutscher Malerkunst am Rhein durch Fr. Schlegel's und der Boisserée's enthusiastische Thätigkeit, wodurch ein großer Antrieb, die Muster des Mittelalters nachzuahmen, gegeben ward. Bald wurden diese auch in Abbildungen verbreitet. Eben so führte ein neuangeregtes Studium der deutschen Sprache und Geschichte in die Zeit und Kunst des Mittelalters zurück. Das Niebelungenlied und andere Schätze der altdeutschen Poesie wurden den Deutschen aufs Neue bekannt und mehr als je verbreitet. Endlich hatte auch die, allem Positiven in der Religion feindselige Aufklärung des Zeitalters ein tieferes Bedürfniß veranlaßt, welchem der ernste religiöse Geist des Mittelalters näher stand, als die bis zum Ueberdrusse behandelten Formen der weit entfernter liegenden heidnischen Welt. Ein christlich-patriotischer Geist war in Deutschland erwacht, welcher nun auch in der Kunst sich zu äußern strebte und an den Werken des deutschen Mittelalters Nahrung fand. In dem Eifer für eine Erneuerung der Kunst wurden natürlich neue Irrthümer begangen. Man ahmte, trotz den Forderungen des Auges, auch das Mangelhafte früherer Werke, die magern Formen, die vernachlässigte Perspective der Aeltern

nach und glaubte hierdurch die köstliche Einfalt der Vorzeit zu erreichen; man setzte nun an die Stelle der vollkommnen Formen die unvollkommnen; man wähnte, daß sich durch Darstellung eines — in manchen Stücken erträumten — Mittelalters, durch Anschließen an die grassen Vorstellungen altkatholischer Frömmigkeit, mit welcher es dem Künstler heutiger Zeit nicht Ernst seyn kann, die alte Kunst zurückführen und das Bedürfniß unserer Zeit befriedigen lasse. Blicken wir aber hinweg von diesen vorübergehenden Verirrungen und Schwärmereien, so hat das tiefere Studium des vaterländischen Alterthumes, als Durchgang für entwickeltere Bildung, die edelsten Erscheinungen der Gegenwart erzeugt; und man kann wohl sagen, was Göthe, der früherhin dem deutschthümelnden Streben sich abhold erklärte, davon gesagt hat: der Geist davon war nicht ohne Gehalt und sonder Zweifel eben derselbe, der in den letztverflossenen Jahren die Wunder (1813) gewirkt hat, deren wir uns Alle erfreuen. Religiöse und vaterländische Stoffe wurden wieder häufiger und mit freierem Geiste bearbeitet. Als Anführer dieses Strebens verdienen hier Pet. v. Cornelius aus Düsseldorf, der sich schon in seinen Bildern zu Faust und den Niebelungen als ein kräftiges deutsches Talent ankündigte, Overbeck aus Lübeck, Heinr. Heß aus Düsseldorf, und Jul. Schnorr aus Leipzig angeführt zu werden; Meister, deren Kunst selbst von den Italienern geehrt und gesucht worden ist. Seit der Ermannung des deutschen Volkes zur Abwerfung der fremden Herrschaft ist auch das Volksleben in Deutschland vielseitiger, und eine nationale Gesinnung, ohne welche die Kunst nicht gedeihen kann, allgemeiner verbreitet worden. Von Rom aus hat sich die neuere Malerschule in den Süden und Norden von Deutschland verbreitet und hier verschiedene Richtungen angenommen. Man hat eingesehen, daß durch bloße Nach-

ahmung weder der Natur, noch der ältern Meister keine Kunst geschaffen werden könne, sondern daß es eines Fortarbeitens im Geiste der Nation bedürfe; daß der ganze Kreis der Natur und Geschichte dem heutigen Künstler gegeben sey, und daß er jede Zeit nach ihrem Charakter, aber mit dem höheren Bewußtseyn seiner Zeit aufzufassen habe. In diesem Geiste wirken jetzt in München Cornelius und Jul. Schnorr, welche von dem Studium der ältern Meister zu Michel Angelo und Raphael zurückkehrten und im Geiste der antiken und romantischen Dichtung wiederum treffliche Frescoarbeiten geliefert haben, während Heinrich Heß und andere meist christlich-religiöse Stoffe behandelt. Von den mehr epischen und dramatischen Bestrebungen dieser Meister unterscheidet sich durch lyrische Richtung die Schule Wilh. Friedr. Schadow's (wozu Karl Lessing, Sohn und Hübner gehören) in Düsseldorf; ihre Aufgaben nämlich gehen vorzüglich dahin, einzelne zärtere Gemüthszustände, fern von aller Nachahmung des Fremden, aus eignem Gefühl und nach eigener Beobachtung bildlich darzustellen. Neben diesen Bestrebungen in der Historienmalerei hat sich von Neuem die Landschaft gehoben, und ein tieferes Studium der Natur, welches bald mehr historisch individuell ist und die Natur nach ihren klimatischen Charakteren auffaßt (wie bei Catel, Koch, Rhoden, Dahl, Steinkopf), bald der Natur selbst allegorische Bedeutung unterlegt (wie bei dem düstern Friedrich), kündigt sich hier, so wie in der erneuten Anbauung des Genres (durch Wagebauer u. a.) an. Geistreiche Umrisse (M. Retzsch) und Arabesken wetteifern mit dem Dichter und begleiten seine Gedanken, wie die Töne des Saitenspieles den Gesang. Können wir zwar diese Zeit noch nicht als Periode originaler Kunst bezeichnen, so hoffen wir doch, daß sie den Uebergang zu einer solchen bilden werde.

Wir berühren hier noch die als Flächendarstellung sich anschließende Kupferstecherkunst. Diese Kunst kann nur in einer Zeit zur Blüthe gelangen, wo man in den bildenden Künsten mehr vervielfältigt, als schafft. Hieraus erklärt sich nun, wie die Kupferstecherkunst ihre höchste Vollkommenheit in der modernen Zeit und vornehmlich in den neuesten Zeiten erreicht hat.

Am Anfange des sechzehnten Jahrhunderts fanden wir die italienischen, deutschen und niederländischen Meister (vgl. S. 193) mit verschiedenen Vorzügen einander gegenüberstehen. Den größten Gegensatz bilden die edle Zeichnung des Italieners Marc'Antonio Raimondi, des Erfinders des Schraffirs, der sich mit seinen Schülern, Agostino da Venezia und Marco da Raveña, ferner den Italienern Ghisi u. a. an die schönen und hohen Formen des Raphael und Mich. Angelo anschloß, — und die gemeine Wahrheit des Holländers Lucas van Leyden, der aber die Technik des Grabstichels sehr weit brachte; indeß Albrecht Dürer in der Mitte steht, und seine Nachfolger Georg Penz und die Beham (oder Böheim) nebst Virgil Solis die italienische Zeichnung mit der deutschen Charakteristik zu vermitteln strebten. Aber am längsten erhielt sich bei den Niederländern diese Kunst und Heinr. Golzius (geb. 1558, st. 1617) gab der Strichmanier eine solche Vollkommenheit, daß selbst Agostino Carracci am Ende des sechzehnten Jahrhunderts die Fortschritte der Holländer benutzen konnte, indem er eine neue Stichmethode in Italien einführte und sie auf bessere Gegenstände anwendete. Einen neuen Geist brachte dann Rubens in diese Kunst, dessen Schüler (Vorstermann, Pontius Soutermann, Bolswert) und deren Nachfolger (besonders Cornel. Vischer) im siebzehnten Jahrhunderte Rubens's Er-

findungen auf die Platte übertrugen und in seinem kräftigen, effectvollen Style arbeiteten. Eine andere Partei der Niederländer strebte unter Rembrant's Führung das Malerische auf diese Kunst überzutragen und brachte daher die schon durch Dürer erfundene Radirkunst in Aufnahme, welche theils leichter und bequemer ist, um flüchtige Entwürfe festzuhalten, theils der malerischen Freiheit und Wirkung mehr eignet, als die auf Bestimmtheit der Form hinweisende Kunst des Grabstichels oder die Kupferstecherkunst im engern Sinne. Vorzüglich waren es daher die Landschaftsmaler, welche sich der Radirung bedienten (wie Berghem, Waterloo, Swanevelt, die Brüder Both, so auch Ostade und P. Potter), aber auch häufig in flüchtige Manier sich verloren. — Die Franzosen hatten schon früher in dieser Kunst gearbeitet und die Werke zu Fontainebleau in Radirungen vervielfältigt (daher die Schule von Fontainebleau). Durch eine launige und bizarre Weise machte sich im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts Jacques Callot und Claude Melan als Radirer bekannt. Aber gründlicher arbeiteten mit dem Grabstichel Ant. Masson, der Meister in Licht und Schatten war und glänzende Stoffe an Portraits täuschend nachahmte; Ger. Audran, welcher Grabstichel und Radirnadel vereinigte und die Werke le Brun's vervielfältigte, ferner der aus Bloemaert's Schule hervorgegangene Franc. de Poilly, welcher nach edlen Meistern arbeitete, Nic. Dorigny, welcher die Cartons des Raphael stach, Nanteuil, Pierre Drevet rc. Viele dieser Meister dienten, den Glanz der Regierung Ludwig XIV. zu vermehren; sie stellten die Hoffeste und Höflinge glänzend vor das Auge. Paris war in dieser Zeit der Sitz der Kupferstecherei. Hier arbeitete auch der große Niederländer Gerard Edelink (geb. 1649, st. 1707), der alle Vorzüge des Grab-

stichels der frühern Meister vereinigte. Eben so finden wir auch die größten deutschen Meister im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts in Paris: Joh. Wille, den fleißigen Darsteller der holländischen Familienstücke, und G. F. Schmidt. Der erste ist der Lehrer des trefflichen Joh. Gotthard von Müller, — dessen Sohn in seiner, nach Raphael gestochenen, Madonna del Sixt das Höchste deutscher Kupferstecherkunst geleistet hat, — und des berühmten Bewick, an welchem sich der Franzose Boucher-Desnoyers anschließt, der sich sowohl durch die Wahl edler Gegenstände, als durch Behandlung derselben vor allen Franzosen auszeichnet. Uebrigens kann noch bemerkt werden, daß die Franzosen in der Schönheit des Abdruckes den Vorzug haben. Ihr Hinstreben zur Farbe bewährt sich durch die Erfindung der Tuschmanier (aqua tinta), so wie des Farbendruckes. — In England bildete sich die Technik dieser Kunst vorzüglich aus. Dort regte schon im siebzehnten Jahrhunderte ein deutscher, Wenzel Hollar, noch mehr aber der, Claude's Landschaften im trefflichen Stiche nachbildende, Franzose Franz Vivarez (st. 1782) diese Kunst an. Der Venetianer Bartolozzi brachte die, dort großen Beifall erlangende, punctirte Manier in Aufnahme, wie denn früher schon die geschabte Manier oder schwarze Kunst (im siebzehnten Jahrhunderte von einem hessischen Officier Ludw. Siegen erfunden) daselbst großen Beifall gefunden hatte. Die großen Meister des Stichs aber sind Vivarez's Schüler Will. Woollet (geb. 1735), der im Landschaftsfache, und Will. Scharp, der im Historienfache und im Portrait hervorragende Meister; dann Strange, der nach den Malerwerken der großen Italiener stach *).

*) Auch haben die Engländer merkwürdige Begebenheiten aus ihrer vaterländischen Geschichte (z. B. den Tod des Generals Wolf) mit großer Kraft und Würde geschildert.

Die Festigkeit und Kühnheit englischer Technik zeigt sich auch in Halloway's Stichen nach Raphael's Tapetencartons, auch ist sie durch die neuerdings erfundene Kunst des Stahlstichs (Siderographie) und durch die Erneuerung der Holzschneidekunst sehr erweitert worden.

Erst im achtzehnten Jahrhunderte trat auch in Italien wieder die Kunst des Grabstichels hervor. Dort stach man im siebzehnten Jahrhunderte (Sante Bartoli und seine Nachfolger) antike Basreliefs. Cunego bildete antike Ruinen ab und stach nach Mich. Angelo, Volpato (geb. 1733, st. 1803) nach Raphael mit malerischer Wirkung. Letzterer ward Stifter der großen Schule, aus welcher Raphael Morghen (geb. 1758), durch seine Meisterwerke nach Raphael, Leon da Vinci allbekannt, und der großartige Giov. Folo hervorgegangen sind. Noch höher steht die mailänder Schule durch Gius. Longhi (geb. 1768), in dessen Verlobung der Maria (Sponsalizio) sich höchste Vollendung der Kunstfertigkeit mit Geist und Ausdruck verbindet; ferner der ausdrucksvolle Pietro Anderloni, Garavaglia, Toschi, der in Umrissen alles übertreffende Lasinio u. a., deren Werke nicht ohne Einfluß auf andere Nationen geblieben sind. Doch darf man nicht läugnen, daß die Kupferstecherkunst mit Verbreitung der technischen Fertigkeit in Deutschland, Frankreich und England mehr, als irgend eine andere Kunst, zur Huldigung der Mode herabgezogen worden ist, wogegen die seltener erscheinenden größern Blätter auch um so mehr dem Zwecke zustreben, den Geist und Charakter classischer Gemälde und Architekturwerke für allgemeinere Anschauung zu vergegenwärtigen, und die Geschichte der neuern Kunst durch die vermehrten Sammlungen von Kupferstichen sehr gefördert worden ist. Ein vermehrtes Bedürfniß solcher Vervielfältigung spricht auch die in diesem Jahrhunderte (von

Sennefelder) gemachte und dann von Deutschen und Franzosen schon so weit getriebene Erfindung des Steindrucks aus. Durch diesen gelingt es vornehmlich, die Localtinten und das Colorit der Gemälde wiederzugeben; dagegen vermag er den Kupferstich in Hinsicht auf plastische Form, Kraft der Zeichnung, Mannichfaltigkeit und Zartheit der Töne nicht zu erreichen. Ueberblicken wir die zuletzt behandelte Kunst, so sehen wir, daß sie zuerst sich an die Sculptur — selbst durch die Behandlung ihres Materials — anschloß und die Strenge ihrer Form sich aneignete, zu malerischer Wirkung dann durch die Radirung hinstrebte, endlich aber Bestimmtheit der Form und malerische Wirkung in ihren neusten Meisterwerken verbunden hat, während die Lithographie bestimmt zu seyn scheint, der freien Zeichnung zu dienen.

Nachdem wir nun so den ganzen Weg durchlaufen haben, welchen die Kunst bis auf die heutige Zeit gemacht hat, so wird es nicht unangemessen seyn, hier einige Bemerkungen über ihre Stellung im Leben der gegenwärtigen Menschheit anzuknüpfen, und jene Andeutungen, welche wir bei der Betrachtung der einzelnen Künste zu machen Gelegenheit fanden, zu einem allgemeinen Resultate zu verbinden, das auch auf ihre nächste Zukunft hinweist.

Eigenthümlich vor allem ist in der neuern Zeit die Stellung der Kunst zur Wissenschaft. Die höhere Ausbildung des Bewußtseyns durch die Wissenschaft mußte in dieser Zeit nothwendig auch auf die Kunst eigenthümliche Wirkungen hervorbringen. Eine solche Wirkung fanden wir zum Theil auch in der großen Bedeutung, welche das Didaktische, besonders seit dem Zeitalter der Reformation, gewann, wo schon der Streit der Religionsparteien sich in der Satyre

zu Tage legte. Tiefer ist es eingedrungen in die lyrische Poesie, wo sich das Gedankenreiche mit dem kräftigen Gefühle, wie in der Schiller'schen Poesie, verbindet; und seine höchste Bedeutung hat es in der ächten Novelle gewonnen, in welcher der Dichtergeist zugleich ein philosophischer Geist ist, der die Verhältnisse der Gegenwart klar überschaut. Aber in die gemeine Prosa ist das Didaktische allerdings herabgefallen, wo man beschränkte Wahrheiten und Kenntnisse in der äußern Form der Poesie, wie in dem gewöhnlichen Lehrgedichte geschehn, vortragen wollte.

Ferner hatte der Reichthum verbreiteter Kenntnisse und Wissenschaft, welche sich der Kunst zum Stoffe darbieten, die Wirkung, daß die Kunst oft unstet und gleichgültig nach verschiedenen Seiten sich hinwendete, daß selbst Witz und Humor durch diesen überreichen Stoff beschwert wurden (wie z. B. in des geistreichen J. Paul's Werken), und daß überhaupt das Kunstwerk jene Unbefangenheit und Einfachheit einbüßen mußte, welche es früher besaß. In früherer Zeit sehen wir den Künstler nicht sowohl seinen Stoff wählen, als vielmehr von ihm erfüllt seyn; der Inhalt seines Werks war der Gehalt seines Innern; was er in seinem Gemüthe besaß, das ward ihm drängendes Bedürfniß für die Anschauung auszubilden, und dieses Verwachsenseyn mit seinem Stoffe sprach sich in der Zuversicht und Begeisterung aus, mit welcher er die Hindernisse überwand, die sich dessen Ausbildung von außen entgegenstellten. Dieselbe Unbefangenheit, dieselbe Begeisterung wiederzugewinnen, ist unmöglich; in einer Lebensansicht, welche einer durchlaufenen Bildungsstufe angehört, deren Bedeutung dem Wissen schon aufgegangen ist, sich festsetzen, und nach ihr einen schon durchgearbeiteten Stoff behandeln, ist Beschränkung, die, wie wir früher bemerkten, nur zu Formalismus und todter Manier führen

kann, oder zu jener unseligen Modernisirung verleitet, welche dem Alten die neue Gesinnung und Ausdrucksform willkürlich unterschiebt. Der unmittelbare Boden des Künstlers bleibt die Gegenwart, und nur durch das Mittel gegenwärtiger Weltanschauung, die zugleich seine eigenthümliche ist, kann er auch die fremde auffassen und begreifen. Der in der Gegenwart errungene Standpunct aber fordert, das Vergangene nach seinem innern Sinne zu fassen, und überhaupt das Geschichtliche, wie es in seiner Bedeutung im Ganzen und für die Menschheit gegenwärtig erscheint, darzustellen, und eben so auch ferner den tiefern Sinn in den Erscheinungen der unerschöpflichen Natur und ihre eigenthümliche Beziehung auf das gegenwärtige Menschendaseyn auszusprechen. Und hiernach scheint auch die Aufgabe der Kunst für die nächste Zukunft die zu seyn, durch begeisterte Vergegenwärtigung und freie Verbindung der Gestalten der Geschichte und Natur darzustellen, wie dieselben dem Menschengeiste im Lichte der Idee, oder des höchsten Welt- und Selbstbewußtseyns erscheinen. Spuren dieser Richtung, — denn alle Zukunft geht aus der Gegenwart hervor — zeigen sich schon in dem herrschendwerdenden Bestreben, der verschiedensten Zeiten und Völker nach ihrem eigenthümlichen Charakter von dem Standpuncte des entwickeltern Bewußtseyns zu erfassen *), und die Natur nicht sowohl in ihren einzelnen Erscheinungen nachzuahmen, als vielmehr das Besondere in ihr nach seiner allgemeinen Bedeutung und in seiner Beziehung auf das höhere Menschenleben zu begreifen. Die Kunst kann sich sonach nicht mehr auf irgend eine schon da gewesene Zeit (antike

---

*) Vgl. oben, was bei Gelegenheit des historischen Romans und der Novelle gesagt worden ist. Auch gehören hieher die neuesten Versuche eines volksmäßigen Drama's.

oder Mittelalter) und ihre Aufgaben beschränken; die durch tieferes Wissen und freieren Völkerverkehr eröffnete Welt des Daseyns liegt ihr vor; in die Tiefe dieses Daseyns muß der Künstler schauen, und sein origineller Blick muß das Innere des Stoffs herausheben, zu welchem ein Bedürfniß seines Volks ihn führt, denn der Stoff der Kunst ist niemals erschöpft. Freilich muß die künstlerische Anlage, welche hier sich selbst getreu bleiben und, ungestört durch die Massen des Wissens, wirken soll, um so eminenter seyn, das Talent um so größer erscheinen, welches ungeachtet der allgemeineren Verbreitung der Erkenntniß von Natur und Menschenleben das Gegebene frei und eigenthümlich verarbeitet. Ja wenn auch das Talent allgemeiner geworden ist, die Kunstformen zu handhaben, so ist gerade der urkräftig hervorbringende Geist das, was in der Zeit der herrschenden Wissenschaft als eine um so seltenere Blüthe gefunden wird. Und hiermit sind wir zugleich einem in gewisser Hinsicht begründeten, aber keineswegs den absoluten Verfall der Kunst erweisenden Vorwurfe begegnet, daß die Mechanik in der Kunst sich zu einer schwindelnden Höhe erhoben und sich von Geist und Gefühl abgesondert hat. Aber eben je mehr sich der Virtuos hervordrängt, und Kunstfertigkeit die Kunst selbst zu verbannen droht, desto höher steht auch der wahre Künstler und wird von dem Unbefangenen in seiner wahren Würde bald erkannt. Mag auch jenes geistlose Dilettantenwesen, d. i. die oberflächliche Liebhaberei an der Kunst, welche der Eitelkeit und Prahlerei fröhnt, nach solcher Virtuosität streben; mag auch die gleißnerische Modesucht, welche viel von Kunstgenüssen schwatzt, die Kunst nur zum oberflächlichen Zeitvertreibe, zu einem Spiele geistloser oder sinnenkitzelnder Unterhaltung mißbrauchen; mag die leere, kalte Kennerschaft sich mit der historischen Kunde über Künstler und ihre Werke

brüsten — das Alles verschwindet, wenn ein origineller Geist erscheint, ihm wenden sich die Herzen willenlos zu und fühlen in dem, was er seiner Zeit darbietet, das wahre Bedürfniß der Zeit, und ihr eignes, befriedigt und ausgesprochen. Solche geniale Geister werden der Menschheit nicht fehlen. Die Kunst kann nicht untergehen, so lange der Mensch bleibt, und die Anschauung der Welt unerschöpflich ist.

Das aber dürfen wir nicht verkennen, daß nicht jedes Zeitalter der Kunst gleich günstig ist. Einige Hauptpuncte, an welcher wir die schwierige Stellung der Kunst unserer Zeit erkennen, liegen uns hier zur Erwägung nahe. Ein Hinderniß, welches der heutigen Kunst im Wege zu stehen scheint, ist ihre Beziehung zur Kritik, welche eben durch ihre Beziehung zum Wissen bedingt ist. Die Kunst eines Volkes geht in Kritik über und endlich auch an ihr unter. Mit Ausbildung der Wissenschaft nämlich tritt die Erkenntniß der Kunst und hiermit die Kritik ein. Die Kritik nach ihre wahren Bedeutung ist das wissenschaftliche Bewußtseyn des in der Kunst Vorhandenen. Sie gründet ihre Forderungen auf das Zusammenhalten des Gegebenen mit der im Geiste und Leben des Volkes sich entwickelnden Idee des Schönen und kann, sobald der literarische Verkehr allgemein geworden ist, keinem gebildeten Individuum, welches an der Kunst Theil nimmt, ganz fremd bleiben. Zu unserer Zeit hat die Kritik den Schaffenden wie den Genießenden berührt. Diesem mangelt daher häufig der wahre Genuß, die volle, vertrauungsvolle Hingebung; jener wird geirrt und gestört in der sorglosen Entwickelung seines Talents. Aber ist denn dies die ächte Kritik? Es giebt allerdings eine Scheinkritik; denn in großer Gährung schlägt sich auch Bodensatz nieder. Diese ist ein hochmüthiges Meistern der

Talente, gemüthloses Auffassen des Dargebotenen, thörichtes Vorschreiben des Weges, welchen die Kunst wandeln soll, verbunden mit kalter Tadelsucht, und mit der Herrschaft leerer Formeln. Und dieses Scheinwesen wird mit der wahren Kritik oft von der Masse verwechselt. Ferner ist denn ein Talent, das durch sie sich irren läßt, das ächte und große Talent? Das wahre Talent ist es gerade, welches einseitige Reflexion und Auffassung ablehnt, und nur einseitige Reflexion und Absicht kann der Kunst Gefahr bringen. Nur ein Kunstwerk, das aus fremden Elementen zusammengesetzt ist, kann von der Kritik vernichtet werden. Die wahre Wissenschaft, aus welcher auch die Kunst hervorgeht, läßt die Kunst selbständig neben sich bestehen, sie ist der leuchtende Tag, diese die erleuchtete Nacht; die Nacht weicht dem Tage, aber der Tag wird in dem periodischwechselnden Leben der Menschen immer wieder von der Nacht abgelöst; und diese Nacht führt die schönen Träume des Menschenlebens einem klaren Geiste vorüber. — Indeß — gestehen wir auch, daß Schein und Wahrheit im Menschenleben nahe zusammenstehen, und daß die einseitige Richtung des raisonnirenden Urtheilens ein ganzes Zeitalter ergreifen kann, je mehr es an hervorbringenden Genien Mangel leidet; und dies scheint der Fall mit der Gegenwart, in der wir sprechen.

Ein anderes Hinderniß war in der letzten Zeit die Richtung der Menge auf das sinnlich Zusammengesetzte, auf Pracht und künstlichen Glanz. Diese Richtung war es, welche der Oper selbst über den einfachen Ernst der Tragödie, und der gemeinen Farçe über das aus feinerer Ironie gewebte Lustspiel die Oberherrschaft erwarb; welche die Decorationsmalerei zu einem Hauptgegenstande des Interesses und der Bewunderung auf der Bühne machte, so daß die Figuren und Personen vor dem malerisch ausgeführten und durch die Hülfs-

mittel der Mechanik immer wechselnden Hintergrunde fast verschwanden, oder doch ihre wesentlichere Bedeutung verloren. Das war die Richtung der neusten Bühnenkunst, welche, indem sie der Einbildungskraft der Zuschauer nichts hinzuzuthun übrig ließ, sie ganz als gedankenlose, passive Wesen behandelte, deren Sinne sie zum Zeitvertreibe müßiger Stunden kitzelte. Die Reize mußten aber immer stärker werden, um auf die abgestumpften Sinne zu wirken; das Geräusch, welches die wahre Musik ertödtete, immer wilder und wüster, das Künstliche immer bizarrer, damit das Einfache und Gediegene wieder zu allgemeinerer Anerkennung kommen könnte. Scheint die Poesie in ihren epischen und lyrischen Leistungen freier zu seyn von diesem verderblichen Einflusse, indem sich diese mehr an den stillen einsamen Leser wenden: so müssen wir doch anderntheils gestehen, daß Unterhaltungssucht und Mode hier einen nicht minder verderblichen Einfluß üben, dem die gefallsüchtige Schreiblust gern in die Hände arbeitet. — Doch wir brauchen diese gemeine Verirrung nicht weiter zu verfolgen; eine weit gefährlichere hat sich verbreitet, von welcher auch die Besseren unserer Zeit umstrickt sind, und die ich die ästhetische Manie oder auch die Kunstvergötterung nennen möchte. Wie nämlich auch das Höchste und Edelste nicht nur sein Leben und seine wahre Bedeutung verliert, sondern auch auf sich selbst und anderes zerstörend wirkt, sobald es, von dem lebendigen Zusammenhange des Ganzen, in dem es steht, losgerissen, Alles andere beherrschen will; so auch mit der Kunst. Die wahre Richtung auf die Kunst ist eine nothwendige Richtung des gebildeten Lebens, sie ist eine Blüthe geistiger Entwickelung und wesentlicher Schmuck desselben; in sie dringt das Leben ein, aber es geht nicht in ihr auf. Thöricht ist daher der Wahn, das Leben nach der Kunst zu gestalten, und ein Enthusiasmus

der diese zum alleinigen Ziele des menschlichen Daseyns macht, führt zur sichern Flucht aus der Wirklichkeit, zum Wahnsinne der Kunstvergötterung, welcher die Kunst in eine Schmarozerpflanze verwandelt, die dem Leben seine Selbständigkeit raubt und dem Charakter seine Kraft entzieht, indeß die wahre, gehaltvolle Kunst zwar nicht müßiger Zeitvertreib, aber doch ein edles Spiel des freien Geistes und eine Unterhaltung würdiger Art ist, in welcher der wahre Gehalt und die Kraft des Lebens sich ausprägen soll. Leider haben auch ausgezeichnete Geister unter den Deutschen durch Worte und Werke jenen verderblichen Wahn genährt, indem sie ihren künstlerischen Standpunct zu einem allgemeinen und höchsten erheben wollten und, über der Beschäftigung mit dem Darstellen, den Gehalt dessen, was die Darstellung bedingte, vergaßen. Durch diese ästhetische Verirrung ist auch die sittliche Beurtheilung schlaffer, und jene Ironie zur Herrscherin erhoben worden, welche die Macht haben soll, Alles aufzulösen, auch das Höchste als ihr Product zu vernichten, und somit nichts, als das egoistische Ich übrig läßt, welches in seiner Leere auch seinen Widerspruch trägt und der Sehnsucht nach einem Gehalte nicht entgehen kann. Aber auch diese Verirrung neigt sich schon zu ihrem Untergange und wird vor dem Andrange des ernst vorschreitenden Weltgeistes nicht bestehen. Die Zeit ist dahin, wo Theater, Concerte, und Romane das einzige Interesse des sogenannten großen Publicums seyn konnten; nicht nur ein öffentliches Leben drängt sich überall hervor und fordert zur Mitwirkung auf; auch die großen Verwickelungen und Reibungen unter den Völkern erfordern thatkräftige Charaktere. Was die Wissenschaft als wahr erkannt hat in den Verhältnissen der Völker, soll wirklich werden durch den festen Willen, aber mit demuthsvoller Anerkennung jener höheren Gewalt, welche die

menschlichen Angelegenheiten unsichtbar zum Ganzen verbindet. Den Geist dieses großen Strebens wird auch die Kunst in sich aufnehmen und damit ihre Wiedergeburt feiern.

Doch nun wollen wir, uns zurückwendend auf die durchlaufene Bahn, den Inhalt der bisher betrachteten drei Hauptperioden der Kunst noch einmal überblicken. Wir könnten ihn in folgende Worte zusammenfassen. Die Kunst löst sich zuerst von der Natur ab im Orient und strebt das noch maß- und formlose Ideal, welches der Geist in der Ahnung ergriffen, im Maß- und Formlosen darzustellen. In der antiken Kunst steigt der Geist bildend herab in das Sichtbare, um ein menschliches Ideal in menschlicher Gestalt zu veräußern; beseelte Form und Gestalt ist sein Streben. Ward hier der Geist Gestalt, so wird in der neuen oder germanischen Kunst die Gestalt wiederum vergeistigt; die Kunst geht wieder hinaus über die räumliche Form und sucht im Wechsel des Zeitlichen den Geist.

Die Natur ist somit der Boden aller Kunst; die beseelte Form ihre Mitte, — der Geist ihr Ziel.



